رئيف خوري

الدراسة الأدبية

دار المكشوف

للمؤلف

وهل يخفى القمر ؟(دراسة في عمر بن ابي ربيعة)

الفكر العربي الحديث

معالم الوعي القومي

حبة الرمان (مجموعة قصص)

امرؤ القيس (نقد وتحليل)

حقوق الانسان

ثورة بيدبا (مسرحية شعريّة)

صحون ملوّنة(مسرحيات)

مع العرب في التاريخ والاسطورة

ديك الجن ، الحب المفترس

الحبّ أقوى (رواية)

التعريف في الادب العربي (جزءان)

نصوص التعريف : عصر الاحياء والنهضة

الطبعة الثالثة ، بيروت ـ لبنان ، كانون الاول ١٩٥٩

تمهيد

في السنة ١٩٣٩ ، ظهرت الطبعة الاولى من هذا الكتاب تحمل عنوان « النقد والدراسة الادبية » . ثم اكتفيتُ بتسميته « الدراسة الادبية » في الطبعة الثانية التي ظهرت في السنة ١٩٤٥ ، وهي تسمية وافية بغرضه الذي يدور على موضوع النظر في الادب ، ولذلك ابقيت عليها في هذه الطبعة الثالثة ، ولكني احدثت في مادة الكتاب ما ارجو ان يجعله اقرب الى تلبية حاجة الطلاب خاصة والقراء عامة .

وقد رأيت ان النظر في الادب ، على الجملة ، يتفرع الى قسمين اساسيين : قسم اول يتناول دراسة الآثار الادبية من حيث هي مبانٍ ومعانٍ ، وقسم آخر يتناول دراسة الآثار الادبية من حيث هي نتاج اشخاص وعصور . اما القسم الاول فهو النقد الادبي بالذات ، وغرضه معرفة الاصول اللغوية والفنية التي بها يتثقف الذوق فيستطيع الحكم على الآثار الادبية أقيّمة هي ام رديئة . واما القسم الآخر فهو التاريخ الادبي ، وغايته تصوير التفاعل الذي يقع في زمانٍ ومكانٍ بين مختلف العوامل والمؤثرات ، فيترك طابعه على مشاعر الادباء

ومداركهم ، وعلى آثارهم الادبية .

وصحيح ان النقد الادبي لا يتيسر فصله كلّ الفصل عن التاريخ الادبي ، إلا انهما مع ذلك عملان مستقلان . وما اكثر ما نهمل هذه الحقيقة في تعليمنا الادب . ما اكثر ما نلقّن الطالب احوال هذا العصر او ذاك ، واوضاع هذه البيئة او تلك ، وسيرة هذا الاديب او ذاك ، ونعتقد اننا علمناه النقد الادبي ؛ والواقع اننا انما علمناه تاريخ الادب ، لا النقد الذي هو بالنتيجة مران على التذوّق والحكم الفنيين .

ولنضرب مثلاً . قال عروة بن حزام :

يكلفني عمّي ثمانين ناقةً   وما لي والرحمن غير ثمانِ

فقد نعلم ان عروة بن حزام شاعر بدوي من شعراء الغزل في عهد بني امية . بل قد نجادل في ان عروة هذا شخص حقيقي او ان مخيلة القصاصين اخترعته للامتاع او التعزية . وقد نعلم ان هذا البيت من قصيدة طويلة قالها عروة قبيل مصرعه . كذلك قد نعلم ان عروة احب عفراء ابنة عمه منذ الصغر ، على انه كان فقيراً لا يملك إلاّ ثماني نياق ، فلما طلب يدها للزواج أبى عمه وامرأة عمه إلاّ ان يؤدي مهرها ثمانين ناقة . فسافر في طلب المهر ، وحين عاد غانماً موفقاً ، وجد قبراً قيل له ان عفراء قد دفنت فيه بعد موتها ، فأحس لوعة محرقة ، وطفق ينتحب على القبر حتى اتيحت له عجوز بشّرته بأن عفراء حية وانها زُوّجت اميراً

شامياً ورحلت معه الى بلده . فخفَّ عروة الى الشام . ولقيه زوجها فدعاه الى داره . فأكبر عروة هذا السماح من خصمه ونكص راجعاً ، وفي الطريق نظم قصيدته ولفظ انفاسه . ثم ادركته ابنة عمه فسقطت بجانبه جثة هامدة .

اقول قد نعلم هذه الحقائق كلها فيما يتعلق بعروة ، وقد نستنتج منها ما نستنتج من فواجع الحب والوفاء في البادية ، وعبث المال والجاه بعواطف القلوب في المجتمع ، الا اننا لا نزال في نطاق التاريخ الادبي ، ولن ندخل نطاق النقد الادبي حتى نستحضر الاصول اللغوية والفنية ، ونتساءل : هل احسن عروة في هذا البيت من حيث هو كلام شعري سليم يجري على وزن ويؤدي معنى موافقاً بليغ الوقع في النفس ام لا ؟

واذاً فهذا الكتاب يتألف من ثلاثة ابواب : باب النقد الادبي ، وباب التاريخ الادبي ، وباب الدراسة الادبية وفنونها . وهو يجتهد ان يعوّد الطالب صحة النظر الادبي بفروعه عامة . ولا سبيل الى الجدال ان صحة النظر في الادب جانب جليل من جوانب الثقافة العامة التي تستلزم ، فيما تستلزمه ، ان يحسّ الناس الجمال ويدركوا القيمة في جميع الاشياء ومنها هذه العبارةُ المرسلة نثراً او قصيداً والتي نسميها أدباً يصوّر الناس ويستجيب للحياة .

القِسْم الأول

النَّقْدُ الأُدَبي

المبْنى : مَادّتهُ وقوَالبهَا

عنصرا المبنى والمعنى . ورد في الحديث النبوي :

« من رأى منكم مُنكراً فَلْيُغيّره بيده ، فان لم يستطع فبلسانه ، فان لم يستطع فبقلبه ، وذلك اضعف الايمان . »

وجاء لبشار :

حوراء ان نظرت اليـ ـك سقتك بالعينين خمرا !

وهما قولان أدبيّان يكفينا ان نلمحهما لمحة حتى نتبين ان كلًّا منهما يتألف من عنصرين اساسيين : هذه الالفاظ المنسوقة نسقاً ، وهذه الافكار والصور التي تدل عليها الالفاظ .

ومنذ القدم والنقاد يفككون العمل الادبي – كل عمل ادبي – الى عنصرين اساسيين يسمونهما المبنى والمعنى ، وبكلمة اخرى : الشكل والجوهر او القالب ومضمونه . ولا يزال هذا التحليل الاولي البدهي متبعاً في اعتبارات النقد الادبي الى اليوم . لكن النقاد لم يستطيعوا إلا ان يتساءلوا : ما العلاقة في العمل الادبي بين المبنى والمعنى ، او الشكل والجوهر ، او القالب ومضمونه ؟ ومن اهل النقد جماعة شاءت ان تبسّط الامر ، فزعمت ان هذه العلاقة انما هي صلة اللابس بما يلبس او

الوعاء بما يوضع فيه . وظاهرٌ ما في هذا التبسيط من خطإٍ ، فاللابس اذا خلع ما يلبس بقي له وجوده المستقل ، والمادة المفرّغة في الوعاء اذا أخرجت من وعائها لم تضمحل ، لكن العمل الادبي يزول معناه اذا ازيل مبناه ، ويختفي جوهره اذا محي شكله ، ويذهب مضمونه اذا كسر قالبه . إلا ان فريقاً آخر من النقاد كان اكثر توفيقاً حين قال : ان العلاقة في العمل الادبي بين المبنى والمعنى انما هي علاقة الجسد بالروح . وصحيح ان هذا رأي لا يحل المشكلة إلا بمشكلة — اذ ما هي علاقة الجسد بالروح؟ — لكنه اقرب الى تمثيل الحقيقة ما دام تلاحم المبنى والمعنى ضرورياً لتقويم العمل الادبي ، كما ان قران الجسد والروح ضروري لتقويم وجودنا الحي الظاهر . وقد بلغ من توثق الصلة بين المعاني والمباني اننا نعجز في الواقع عن الاتيان بمبنى جرّد من كل معنى الا اذا هذينا هذياناً ، او الاتيان بمعنى لا يرتكز على قوامه من المبنى .

فاذا ادركنا ذلك سَهُلَ علينا ان نرى رأياً رشيداً في المسألة الاخرى التي كثر فيها جدال النقاد ، نقصد مسألة الافضلية بين عنصري الادب : المبنى والمعنى . ومعلومٌ ان من اهل النقد من يؤثر العنصر المعنوي ويوصي بتوجيه اوفر الجهد الى تجويده ، ومن اهل النقد من يؤثر عنصر المبنى ويدعو الى انفاق اعظم الجهد في اتقانه . وعُرف عن الجاحظ انه كان ممن يرفعون قدر المبنى في الشعر فوق قدر المعنى ، واستُشهد على ذلك بقوله : « المعـــاني

مطروحة في الطرقات ... » قال ابن الاثير في « المثل السائر » : « العبـــارة عن المعاني هي التي تُخلب بها العقول ... الناس كلهم مشتركون في استخراج المعـاني . » وبالطبع لنا ان نشك في ان المعاني مطروحة في الطرقات ، وان الناس كلهم مشتركون في استخراجها – إلاّ ما كان منها بسيطاً قريب المتناول . وابو هلال العسكري صاحب كتاب « الصنـــاعتين » جاء بالكلمة الفصل حين قال : « الالفاظ خدم المعاني والمصرّفة في حكمها ... والمعاني هي المالكة سياستها ، المستحقة طاعتها . » وعلى هذا ، فلا سبيل الى الجدال في ان المعنى هو الغـــاية المقصودة اصلاً ، لكن ما دامت تلك الغـــاية لا تتم الا بتلاحم المبنى والمعنى فوجه القضية ، اذاً ، ليس اهتماماً بالمبنى اكثر من المعنى او بالمعنى اكثر من المبنى ، بل توفية كل عنصر حقه من العناية مع الملاءمة بينهما .

المفردات او الالفاظ . كتب الجاحظ هذا الدعـــاء البديع ، قال :

« جنّبك الله الشبهة ، وعصمك من الحيرة ، وجعل بينك وبين المعرفة نسباً وبين الصدق سبباً ، وحبب اليك التثبت ، وزين في عينـــك الانصاف ، واذاقك حلاوة التقوى ، واشعر قلبك عزّ الحق ، واودع صدرك برد اليقين ، وطرد عنك ذل الطمع ، وعرّفك ما في الباطل من الذلة ومـــا في الجهل

من القلة . »

نتأمل المبنى في هذا الدعاء فلا يفوتنا بالبديهة ان نلتفت الى اصغر الاجزاء التي صيغ منها ، نقصد المفردات او الالفاظ . ولئن كان المبنى ينزل منزلة العقد المنظوم في سلك ما ، فالالفاظ تقع موقع حبّات اللؤلؤ التي منها يتألف العقد . وواضح ان الشرط البدائي في جمال العقد ونفاسته ان تكون لآلئه جميلة نفيسة . ومن هنا كان على الاديب ان يعنى اولاً ، من جهة المبنى ، بمفرداته ، وكان على الناقد ان ينصرف الى تقدير هذه المفردات على ضوء اصولٍ تهديه .

فما تلك الاصول ؟

الألفاظ أصوات . قال ابن الاثير في « المثل السائر » : « ان الالفاظ داخلة في حيّز الاصوات لأنها مركبة من مخارج الحروف ، فما استلذه السمع منها فهو الحسن ، وما كرهه ونبا عنه فهو القبيح . » وهذا رأي مجمل يوشك ان لا يكون للناقد ما يزيده عليه من الجهة المتعلقة بالسمع . فالمفردات اللغوية [١] انما هي بالفعل اصوات . وكل صوت لفظي انما يتعلق اولاً بالفم الذي ينطق به وبالاذن التي تتلقاه . فاذا كان الصوت سهلاً في النطق ، سائغاً في السمع ، قلنا هذا صوت

١ ورد لابن جني في كتاب « الخصائص » : « ذهب بعضهم الى ان اصل اللغات كلها انما هو من الاصوات والمسموعات . »

لفظي له رونق ، واعتبرنا اللفظ الذي يمثله حسناً . فالهواء ، والحب ، والمدنية ، والطلاقة ، جميعها الفاظ حسنة لانها الفاظ هيّنة على اللسان لا تنبو عنها الاذن .

ولا شك ان الاصوات اللفظية التي يعسر النطق بهـــا وتمجها آلة السمع تمثل الفاظاً غير حسنة . فلفظة « اجشع » في قول الشنفرى من لاميّة العرب :

وان مُدّت الايدي الى الزاد لم اكن
بـــأعجلهم ، اذ اجشع القوم اعجل

لفظةٌ غير حسنة ، لان مخرجـــاً من مخارج حروفها (الجيم) لا يتلاءم مع (الشين) حتى ليستدعي ذلك وقفة عند (الجيم) في النطق ، وإلاَّ التبست « اجشع » على السامع بـ « أشجع » . ولو ان الشنفرى استعمل « اشره » او « أنهم » في موضعها لتلافى هذه الشوهة العارضة .

ولفظــة « بعــاق » ، بمعنى المطر ، غير حسنة ايضاً ، لان صوتها اللفظي لا يطيب للاذن ، ولعله يوحي صورة رجل يعالج القيء . والخلاصة ان الجرْس الموسيقي الجميل شرطٌ ضروري في مفردات الكاتب والشاعر .

الالفاظ بين واضحة وعويصة . غير اننـــا نركب شططاً اذا اعتبرنا الالفاظ اصواتـــاً ثم وقفنا عند هذا الحد . فالالفاظ اصوات معبرة، لها مدلولات ، ولها اعمار.. فمن الالفاظ

ما تكون مدولولاتها معروفة عند المطلع ، ومنها ما تكون مجهولة . فالصنف الاول من الالفاظ هو الواضح المأنوس ، والصنف الثاني هو العويص المستوحش . فالنفس ، مثلًا ، لفظة واضحة مأنوسة عندنا ، بعكس لفظة « الجرشّى » (وهي تعني النفس ايضاً) فانها عويصة مستوحشة .

ولا حاجة بنا الى القول ان الواضح المأنوس من الالفاظ هو خيرٌ من العويص المستوحش . والاديب الذي يستعمل الجرشّى بدلاً من النفس ، والتكأكؤ بدلاً من التجمع ، والافرنقاع بدلاً من التفرق ، انما هو متّهم في ذوقه ان كان جاداً غير هازل .

الالفاظ وفق العصر . على ان الناقد يجب ان يذكر ما قدمناه من ان للالفاظ اعماراً ، فهي تعيش وتروج في عصر ثم تُهجر في عصر آخر . فلا يجوز لنا ، مثلًا ، ان نتّهم الجاهليين في ذوقهم الادبي لانهم جاؤوا بالفاظ نعتبرها نحن عويصة مستوحشة . فتأبط شراً فوق الملامة اذا قال :

يظلّ بموماةٍ ويمسي بغيرها
جحيشا ، ويعروري ظهور المهالك

(الموماة : القفرة الكبيرة ؛ جحيشاً : وحيداً ؛ يعروري : يركب) . بل المنتظر من تأبط شراً الجاهلي ان ينحو مثل هذا النحو . لكن ابا تمام مؤاخذ حقاً حين يقول :

الواردين حياض الموت مُتأقةً ثُباً ثباً وكراديساً كراديسا

(متأقة : ملأى ؛ ثباً ثباً : جماعات جماعات) . فأبو تمام ابن العصر العباسي الذي اصبح فيه مثل هذه الالفاظ مستهجناً . ونقصُ ابي تمام انه حفظ كثيراً من الشعر الجاهلي ووعى حشداً كبيراً من مفرداته ، ثم لم يتخيّر منها ما يلائم عصره .

عيب الابتذال . وثمة عيبٌ قد يعرض للمفردات الواضحة المأنوسة ، اذا اغرقت في الوضوح والانس ، هو عيب الابتذال . وينشأ الابتذال من ان الالفاظ قد لاكتها الالسنة طويلًا . ويمر القارىء بألفاظ كثيرة من قبيل « جناب الاجل الامجد » ذهبت منها الحصانة والرفعة بتكرار الاستعمال .

الاختصاص في الالفاظ . والمفردات ، بعد هذا ، ينساق لها مع الاستعمال نوعٌ من الاختصاص . لذلك قيل مثلًا لفظة شعرية ، ولفظة علمية ، فلفظتا « ايضاً » و « مطلقاً » غير شعريتين . وربما استطاع الناقد ان يستشف اختصاص شاعر او كاتب من لفظة يسوقها ، على نحو ما ادرك احدُ النقاد ان صاحب هذا البيت :

لم ادرِ حين وقفتُ بالاطلال ما الفرق بين جديدها والبالي

فقيهٌ ، لان « ما الفرق » من الفاظ الفقهاء .

جو الالفاظ . وينساق للالفاظ مع الاستعمال شيء اوسع من الاختصاص ، وان كان قريباً منه ، هو جوٌ توحيه

الالفاظ لدى مطالعتها . وقد تفي لفظتان بغرضٍ مماثل ، لكن احداهما ينبثق منها المعنى مصحوباً بجو غير جو اختها ، على صورة اقوى او اضعف ، اكثر جداً او اكثر هزلاً . فلنضرب مثلاً قول البحتري :

اتاك الربيع الطلق يختال ضاحكاً
من الحسن حتى كاد ان يتكلما

ولنتأمل لفظة « طلق » فانها معادلة للفظة « هش » او « بش » ، وهي تنوب منابها في الوزن . فهل كانت احدى هاتين اللفظتين ، لو استعملها البحتري ، توحي المعنى بقوة ما اوحته لفظة « طلق » ؟ كلا . وكم يفقد البيت من روعته لو قلنا : اتاك الربيع الهش او البش !

ولنضرب مثلاً آخر قول ابي نواس :

وما الغبن إلا ان تراني صاحياً   وما الغنم إلا ان يتعتعني السكر

ولنتأمل لفظة « يتعتعني » فانها لا تبعد عن لفظة « يلعثمني » التي يستقيم معها الوزن ايضاً ، لكن هل تفي بعمل اختها في البيت ؟ كلا .

الاختيار بين الالفاظ المتشابهة المعنى . وفي الواقع ان جانباً عظيماً من تفوّق اديب على آخر يستند الى براعته في الاختيار بين لفظةٍ ولفظة متماثلتي المعنى . ومفهوم ان حسن الاختيار هذا لا يتأتى تحديد مقياس له يستخدمه القارىء

كما يستخدم الكيل والذراع ، فـــانه في جوهره حاسة مميزة يربيها حذق الممارسة . على ان في اللغـــة العربية بعض اصول نستنير بها في المفاضلة بين لفظة واخرى من معنى واحد . فبعض الالفاظ يشخّص ، بمخارج حروفه ، الاصواتَ او الحركات التي تنطوي عليها معـــاني الالفاظ ، او قلْ ان هذه الالفاظ منقولة نقلاً عن تلك الاصوات او الحركات . فالحفيف للاوراق منقول عن الصوت الذي ينطوي عليه تحركهـــا . والرفرفة للطائر منقولة عن الحركة التي يقوم بها جناحاه . ولا شك ان مثل هذه الالفاظ في معـــارض الوصف والتصوير لا تبارى ، اذا هي انزلت في مواقعها . فاي الالفاظ ، بهذه المعاني او بما يدانيها ، تباري الحفيف للاوراق ، والرفرفة للطائر ، واللعلعة للبرق ، والتلألؤ للانوار ، والترقرق لصفحة المياه الجارية[1] ؟

١ اورد ابن جني في « خصائصه » فذلكة بديعة في هذا الصدد رأينا اثباتها ، قال :

« ان كثيراً من هذه اللغـــة (يقصد العربية) وجدته مضاهياً باجراس حروفه اصوات الافعـــال التي عبر بها عنه . ألا تراهم قالوا « قضم » في اليابس و « خضم » في الرطب وذلك لقوة القـــاف وضعف الخـــاء ؟ فجعلوا الصوت الاقوى للفعـــل الاقوى والصوت الاضعف للفعل الاضعف . وكذلـك قالوا « صر » الجندب فكرروا الراء لما هناك من استطالة صوته . وقالوا « صرصر » البـــازي فقطعوه لما هناك من تقطيع صوته . وسموا الغراب « غاق » حكاية لصوته ، والبط بطاً حكاية لاصواتها . وقـــالوا « قط » الشيء اذا

الالفاظ واوزانها . وعلى النـــاقد ان يفطن الى ناحية الاوزان في الالفاظ ، لا اوزانهـــا الصرفية من حيث الصحة والخطأ ١ بل من حيث المعنى ايضاً . فان كل وزن يؤدي لوناً من المعنى غير الوزن الآخر ، وان لاح لنـــا ان المقصود لم يتغـير . فـ « اخشوشن » مثلاً لون من المعنى غير « خشُن » .

قطعه عرضاً و « قده » اذا قطعه طولاً ، وذلك لان منقطع الطـاء اقصر مدة من منقطع الدال . وكذلك قالوا « مد » الحبل و « مت » اليه بقرابة ، فجعلوا الدال لانها مجهورة لما فيه علاج ، وجعلوا التـاء لانها مهموسة لما لا علاج فيه . وقالوا « الخذأ » بالهمز في ضعف النفس ، و « الخذا » غير مهموز في استرخاء الاذن : اذن خذواء وآذان خذو . ومعلوم ان الواو لا تبلغ قوة الهمزة فجعلوا الواو لضعفها للعيب في الاذن ، والهمزة لقوتها للعيب في النفس ، من حيث كان عيب النفس افحش من عيب الاذن ... »

١ ربمـــا اتفق ان يهفو اديب او تتحكم فيه ضرورة شعرية فيخالف القاعدة الصرفية ، كما صنع الشاعر في فك الادغـــام حيث يجب الادغام ، فقال : « الحمد لله العلي الاجلل . » وهو عيب لفظي فاضح ، الا انه نادر الوقوع . ومن تحصيل الحاصل ان القواعد الصرفية واجبة الرعاية والاحترام . لكن ربما اتفق للادباء ان يخرجوا عليها خروجاً موفقاً كما وقع للمتنبي حين قال :

مضى بعدما التف الرماحان ساعة ... كما يتلقى الهدب في الرقدة الهدبا

فثنى « الرماح » وهي فوق التثنية لانها جمع . على ان للمتنبي وجهاً عقلياً في هذه المخالفة ، فقد انزل رماح كل من الجيشين المتحـاربين منزلة المفرد . فـكانت احدى عجائب توفيقاته ومخترعـات عبقريته .

ففيما تفيد لفظة « خشن » ان خشونةً ما قد حصلت ، تفيد لفظة « اخشوشن » شدةً ومبالغة . وكذلك القول في « أعشبت » الارض و « اعشوشبت » . فالاديب الذي يقدر حق ألفاظه يحرص على استعمالها بالاوزان التي تعطي معانيها الواناً تطابق مراده . والناقد الذي يريد ان يتحسس الدقة والبراعة في كاتب او شاعر ينبغي له ان يعير اوزان الفاظه التفاتاً وعناية ، قال المتنبي :

ولا تحسبنّ المجد زقاً وقينة
فما المجد الا السيف والفتكة البكر
وتضريب اعناق الملوك وان ترى
لك الهبوات السود والعسكر المجر
وتركك في الدنيا دوياً كأنما
تداول سمع المرء انمله العشر

فلمَ عمد المتنبي في بيته الثاني الى مصدر « فعّل » من « ضرب » فاستعمله ، ولم يقل مثلًا « وضربك اعناق الملوك » كما قال في البيت الثالث « وتركك في الدنيا دوياً » ? أمصادفةً صنع ذلك ? كلا ، لان « ضرباً » ، مصدر الثلاثي ، لا تفيد القوة التي تفيدها « تضريب » وان يكن اصل المعنى واحداً . وقال الجاحظ في مساق حكاية له يصف رجلًا هارباً من الخوف والدهشة : « فانطلق نجيح مسرعاً قد استطير فؤاده حتى وصل الى قومه . » فهل استعمل الجاحظ « استطير »

عرضاً ؟ ولمَ لم يقل « طار » ؟ ذلك ان « استطير » تدل على ان سبباً ما قد حمل فؤاد الرجل على ان يطير . والجاحظ انما اراد ان تبقى اذهاننا مصوبة الى هذا السبب ، ولو انه قال « طار فؤاده » لجاء الفعل لازماً ، ولما بقي نصب اذهاننا دافع الخوف والدهش اللذين اطارا فؤاد الرجل .

حتى هذا الحد ، يلحظ القــارىء اننا عالجنا أمر المفردات ، او الالفاظ ، من حيث هي منفرطة قائمــة بذواتها .

غير ان الالفاظ لا تؤلف ادباً ، نثراً او شعراً ، الا اذا انتظمت في مركّب محكم من البيت الى القصيدة ، او من الجملة الصغيرة الى الرسالة الكبيرة . ومتى انتظمت الالفـاظ هذا الانتظام تبدّل اسمها فاصبحت كلاماً او عبارة ، وتحوّل اساس النظر فيها ، فبتنا ننقدها لا بالنظر اليها وحدها ، بلْ بالنظر الى رفيقاتها ايضاً . وبذلك يتحول اساس نظرنا في المبنى ...

حُسْن التزويج بين الالفاظ . لا يكفي ان نلتمس عند الشاعر او الكاتب جودة انتقائه للفظة المفردة . وانمـا علينا ان نلتمس في نظم الشاعر او نثر الكاتب مـا نسميه حسن التزويج بين الفاظه. والفرق واضح ، فربما كانت كل لفظة بنفسها صالحة لا عيب فيها ، ثم كانت غير منسجمة وباقي الالفاظ . فاختيار موقع اللفظة من المركّب امر عظيم الاهمية كاختيار

اللفظة نفسها ، ان لم يكن اعظم اهمية . ولعل كل قارىء قد سمع بهذا الرجز الشهير :

وقبرُ حرب بمكان قفرُ   وليس قربَ قبر حرب قبرُ

فظاهر ان مفرداته ، واحدة واحدة ، بريئة من كل عيب . الا ان التزويج بينها لا يصلح البتة ، بسبب هذه الاصوات المتنافرة التي تجعلها ثقيلة على السمع واللسان .

فاول ما تقتضيه اذاً جودة التزويج بين الالفاظ جمال الايقاع الموسيقي لاسيما في الشعر ـ الشعر العربي على الخصوص . غير ان السر كله لا ينحصر في هذا الشرط الواحد ، بل يتجاوزه الى اعتبار آخر هو حرص الكاتب او الشاعر على ان تكون الالفاظ التي يزوّج بينها جاريةً على مستوى متماثل من حيث وضوحها ورفعتها واختصاصها وجوّها وباقي الصفات المستحسنة في اللفظ . قال احد الناظمين يتغزل :

تعلمت علم الكيمياء بحبه
غزال بجسمي ما بجفنيه من سقم
وصعّدت انفاسي وقطّرت ادمعي
فصحّ من التدبير تصفيرة الجسم

أفلا يلوح لنا فوراً ان التزويج غير موفق بين علم الكيمياء والفاظ البيت الاول ، وبين الـ « تصفيرة » والفاظ البيت الثاني ؟ اما السبب فهو ان علم الكيمياء والتصفيرة مفردات لا تجري بطبيعتها مع الغزل .

وخلاصة الرأي في هذا البـــاب وصية ابن الاثير في « مثله السائر » ، قال : « اذا لم تجد اللفظة واقعة موقعها ، صائرة الى مستقرها ، حالّة في مركزهـا ، متصلة بسلكها ، بل وجدتها قلقة في موضعها ، نافرة عن مكانها ، فلا تكرهها على اغتصاب الاماكن والنزول في غير اوطانها . »

صحة الاعراب والترتيب . ومما لا يكاد يحتـــاج الى ذكر اننا حين ننظر في حسن التزويج بين الالفاظ ينبغي لنا اولاً ان نحاسب الكاتب او الشاعر على ترتيب مفرداته واعرابها وفق قواعد اللغة المرسومة في علم النحو ، فلا يكون مثلاً خبر « أنّ » منصوباً ، ولا يُرفع المجرور ، ولا يعترض معترض بين المبتدأ والخبر كما هي الحال في بيت المتنبي :

أنـّى يكـــون ابا الـــبرية آدم
وابوك – والثقلان انت – محمـــد ؟

وكان صواب الترتيب ان يقول : « وابوك محمد والثقـــلان انت . » لكن اشباه هذه المحظورات البسيطة يندر ان يقع فيهـــا من اعدوا انفسهم للعمل الادبي اعـــداداً صالحاً .

وقد ادخل النحاة في هذا الحكم مسألة تقديم الضمير على الاسم الظاهر الذي يرجع اليه، فقضوا بان هذا التقديم لا يجوز ، فلا يستقيم مثلًا قول القائل : « فتح كتابه التلميذ . » غير

ان الشعراء على الخصوص قد عبثوا بهذه القاعدة فقال قائلهم :

ان الغصون اذا قوّمتها اعتدلت ،
ولا يلين اذا قومته الخشب

وفي رأينا ان تقديم الضمير لا غبار عليه اذا امتنع اللبس ، فجاء الاسم ، الذي يعود عليه الضمير ، مباشرةً بعد الضمير ، كما وقع في البيت السابق . بل كثيراً ما تحوج الاغراض البلاغية الى مثل هذا التقديم فنقول : « الى نفسه احسن فاعل الخير ، وعلى نفسه جنى فاعل الشر » ، وهو أبلغ من قولنا : « احسن فاعل الخير الى نفسه ، وجنى فاعل الشر على نفسه . »

الزخرف . وربما عرض للادباء ، اثناء تزويج الالفاظ ، ان يُعنوا بضروب شكلية من الزينة نستطيع ان نسميها الزخرف الخارجي . اما القدماء فسموها البديع اللفظي ، وهو صناعة حظيت باهتمام كبير في عهدٍ من عهود الادب العربي . الا ان هذا العهد كان انحطاطياً . لذلك حكم بصراء النقاد بان البديع اللفظي له قيمته في تزيين المبنى ، شرط ان يأتي عفواً وأن ُيقتصد فيه ، والا كان عنواناً للزيف ودليلًا على ان الكاتب او الشاعر قلّت مادته من المعنى فاراد ان يستر النقص باسباغ التزاويق التي تبهر العين ولا تغذي فكراً او عاطفة .

قال ابو هلال العسكري صاحب « الصناعتين » : « فقد

تبين لك ان ما يعطي التجنيس من الفضيلة امر لا يتم الا بنصرة المعنى ، اذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن ولما وجد فيه الا معيب مستهجن ، ولذلك ذُمَّ الاستكثار منه والولوع به . وذلك ان المعاني لا تدين في كل موضع لما يجذبها التجنيس اليه ، اذ الالفاظ خدم المعاني والمصرّفة في حكمها ، وكانت المعاني هي المالكة سياستها المستحقة طاعتها . فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن ازال الشيء عن جهته واحاله عن طبيعته ، وذلك مظنة الاستكراه وفيه فتح ابواب العيب والتعرض للشين . ولهذه الحالة كان كلام المتقدمين ، الذين تركوا فضل العناية بالسجع ولزموا سجية الطبع ، امكن في العقول ، وابعد من القلق ، واوضح للمراد ، وافضل عند ذوي التحصيل ، واسلم من التفاوت ، واكشف عن الاغراض ، وانصر للجهة التي تنحو نحو العقل ، وأبعد من التعمد الذي هو ضرب من الخداع بالتزويق ، والرضى بان تقع النقيصة في نفس الصورة وذات الخلقة اذا اكثر فيها من الوشم والنقش وأثقل صاحبها بالحلي والوشي ... »

وليس ثمة سبيل الى الخلاف ان هذا الرأي في البديع اللفظي عدل وصواب . فاننا اذا التفتنا الى الحكمة : « دوام الحال من المحال » ، وجدنا ما في السجعتين من التجنيس قد زاد العبارة رونقاً وخفة على النطق والذاكرة ، فضلاً عن انه انقاد من غير تعمّل ولا تصنع . لكننا اذا التفتنا الى قول

الشاعر :

قرعت الباب حتى كلّ متني فلما كلمتني كلمتني

أحسسنا فوراً انه قد ركب مركب التعسف ليسوق هذا التجنيس بين « كلّ متني » بمعنى تعبتُ ، و « كلمتني » بمعنى خاطبتني ، و « كلمتني » بمعنى جرحتني . فضلاً عن ان محصل البيت كله ليس بشيء يؤبه له .

وقد فتن حب البديع اللفظي بعض الادباء حتى اصبح هوساً ، وذهب بهم اعجب المذاهب حتى اعتبروا النقط داخلاً فيه ، فزعموا ان هذا البيت :

فتنتني بجبين كهلال السعد لاح

يشتمل على ضرب من البديع اللفظي لان حروف صدره كلها منقوط وحروف عجزه خالية من النقط ، وسموه الملمّع .

وصناعة السجع ، وهي تقييد النثر بالقوافي ، لا تخرج عن كونها زخرفاً من زخارف المبنى . والسجع اذا اقبل سهلاً ولم يتجاوز الحد في مقداره كان مرضياً ، واكسب العبارة ايقاعاً موسيقياً . الا انه اذا سيق على قسر وكثر كثرة بالغة تأذى به الانشاء ، وثقل على النفس . قال حكيم : « ان الحق اصعب محملاً واصعب مركباً . فان اشكل عليك امران فاجتنب احبهما اليك واترك اسهلهما عليك . » فواضح ان التقفية بين « اليك » و « عليك » سائغة في الذوق تضيف الى الكلام حسناً وبخاصة لانها وافقت موضع الوقف من العبارة .

وقال الحريري في المقامة الصنعانية على لسان الحارث بن همّام : « لما اقتعدت غارب الاغتراب وانأتني المتربة عن الاتراب ، طوّحت بي طوائح الزمن الى صنعاء اليمن ، فدخلتها خاوي الوفاض بادي الانفاض ... » . وهذا من السجع الذي يبدو عليه فوراً طابع التكلف واثر الكد . فقد شاء الحريري ان يبين ان راويته الحارث بن همام تغرّب لفقره مبتعداً عن معاشره ، فقال انه اقتعد غارب الاغتراب وأنأته المتربة عن الاتراب ؛ وشاء الحريري ان يبين ان راويته دخل صنعاء اليمن وجرابه فارغ وافلاسه من كل شيء ظاهر ، فقال انه دخلها خاوي الوفاض بادي الانفاض !

على ان السجع موضوع لا بد لنا من العودة اليه .

الغنى في اللفظ . وحتّم ان يدفعنا البحث في المبنى الادبي ، والتزويج بين الالفاظ ، الى الالمام بصفة من ألزم الصفات التي بها يُميز الادباء الكبار . فاذا كان الكاتب او الشاعر يحتاج الى المهارة في اختيار الفاظه ، وفي تأليفها ، فقد اصبح من الضروري ان تكون له خزانة لفظية غنية تستطيع ان تلبيه في يسر وسهولة ، ويستطيع هو ان يتصرف بما يتناوله منها تصرفاً وافياً باغراضه . وطبيعي ان لا يتم له ذلك إلا بمطالعة الآثار الادبية النفيسة التي خلّفها السابقون من الكتّاب والشعراء . وقد ادرك العلماء حاجة

الاديب الى الثروة اللفظية ، فدرجوا على تأليف مجلدات اثبتوا فيها مقادير ضخمة من الالفاظ التي تطلق في مختلف المواضيع كطلوع الصبح والوقوع في المرض وما اشبه . من هذه المجلدات : « ادب الكاتب » لابن قتيبة ، و « الالفاظ الكتابية » للهمذاني ، و « سحر البلاغة » للثعالبي ، وآخرها « نجعة الرائد » لابراهيم اليازجي .

على ان هذه الطريقة في جمع الثروة اللفظية تشتمل على اخطار ، لأن الفرق بعيد بين ان يتعرف الاديب المتدرج اللفظةَ وهي منفردة ، ويتعرفها وهي نازلة حق منزلتها في الجملة . يضاف الى ذلك ان هذه الطريقة في حيازة الغنى اللفظي خليقة ان تملأ اذهان الادباء بتعابير متماثلة يكررونها كلما طرقوا مواضيع متماثلة . من هذا القبيل قولهم اذا قصدوا التعبير عن نهاية الحرب : « وضعت الحرب اوزارها » ، وقولهم اذا قصدوا التعبير عن تفوق شاعر : « لا يشق غباره » . وبعد ، فالاديب المتدرج ، حين يحمل دفعة على حفظ الالفاظ التي تقال في موضوع من المواضيع ، لا يأمن في انشائه ان يتعود الدوران حول المعنى الواحد بما قد وعاه من الالفاظ . وتلك خطة تنتهي الى التطويل الممل ، بل الثرثرة . ومخطىء من يظن ان الثروة اللفظية انما تعني فيض المترادفات . وما اكثر ما نصادف لدى الادباء جملًا مكدسة على النحو التالي : « اكل حتى امتلأ ، وانتفخ ، وكظه الطعام ، وبات لا يطيق النفس »،

او « فلما حضرته الوفاة واشرف على الموت وبلغت روحه التراقي ، طفقت الام تنتحب وتعول وقد انحلّ عقد دموعها وتناثرت لآلىء جفنيها . » فالظاهر من الصورتين هاتين ان الكاتب قد حفظ مقداراً من المترادفات التي تقال في وصف التخمة والاحتضار والبكاء ، فما سنحت له الفرصة حتى قذف بها قذفاً ، وفي زعمه انه قد كشف عن منجم لفظي وافر الذخر ، لكنه في الواقع لم يكشف الا عن ثرثرة .

قال ابراهيم اليازجي من مقالته « اللغة والعصر » : « ويا ليت شعري ما يصنع احدنا لو دخل احد المعارض الطبيعية او الصناعية ، ورأى ما ثمة من المسميات العضوية وغير العضوية من انواع الحيوان وضروب النبات وصنوف المعادن ، وعاين ما هناك من الآلات والادوات وسائر اجناس المصنوعات وما تتألف منه من القطع والاجزاء بما لها من الهيئات المختلفة والمنافع المتباينة ، واراد العبارة عن شيء من هذه المذكورات ! ثم ما هو فاعل لو اراد الكلام فيما يحدث كل يوم من المخترعات العلمية والصناعية والمكتشفات الطبيعية والكيماوية والفنون العقلية واليدوية ، وما لكل ذلك من الاوضاع والحدود والمصالحات التي لا تغادر جليلاً ولا دقيقاً لا تدل عليه بلفظه المخصوص ؟ »

فهذا انشاء اذا تأملناه لم يلبث ان يشف لنا عن غنى كبير في مادة اللفظ من غير ما دوران بالمترادفات حول المعنى الواحد . ولسنا نتبين في هذا الانشاء مقدار الغنى اللفظي الذي

اعان اليازجي على تشعيب معانيه وتمثيلها تشعيباً وتمثيلاً دقيقاً الا اذا حاولنا ان نورده على نمط ما قد يورده كاتب محدود المادة من اللفظ فيقول : « ويا ليت شعري مـا يصنع احدنا لو دخل احد المعارض العصرية ورأى ما فيه من كائناتٍ في عالم الحيوان والنبات والمعدن ، او رأى ما فيه من الآلات الكثيرة المختلفة ، واراد العبارة عنها ! ثم ما يصنع احدنا لو رأى ما يحدث كل يوم من المخترعات والمكتشفات في ابواب العلم والفن واراد العبارة عن كل ذلك بلفظه المخصوص ؟ »

والفرق بين النصين يهجم على الذهن هجوماً لوضوحه . فالنص اليازجي بما اوتي منشئه من الثروة اللفظية قـادر على تفصيل اغراضه ، بينما النص الآخر محمول على الاكتفاء بالتعميم لفقر منشئه في الالفاظ ، لا المعـاني ، لان مثل هذه المعاني مفتوحة للجميع .

الجمل وصيغها . وهنا ينتهي بنا المطـــاف في نقد المبنى الادبي الى النظر في ناحية لعلها أجلّ نواحي هذا البحث . فقد علمنا ان الالفاظ في صناعة الادب لا بد لها من تزويج ، فاذا زُوّج بينها اصبحت عبـارة . على اننـا لم نذكر ان العبـارة تتركب من اجزاء مـــؤلفة من الالفاظ ندعوها الجمل . وحدّ الجملة انها جزء الكلام الذي يحمل معنى تاماً . فاذا قلنا : خسىء ، على حدة ، وقلنا : الظالم ، على

حدة ، لم يكمل لدينا معنى . غير اننا حين نجمع بين اللفظتين فنقول : خسيء الظالم ، يكمل لدينا معنى تام من المعاني . وهذا شرح لمسألة تبدو بدهية ، إلا ان معرفتها حيوية . ومن الآفات التي تؤذي اللغة العربية ان قواعدها في الصميم مبنية على المنطق ، فيتلقنها الطالب عهد الحداثة ، ويعي النتائج التي أقرّتها تلك القواعد ، إلا انه لا يدرك وجهها المنطقي ؛ ومن هنا كنا لا نستغني عن هذه الفذلكة القصيرة في ماهية الجملة وانواعها وما يدخل في تركيبها وما تتقلب عليه من الصيغ .

قلنا ان الجملة هي جزء الكلام الذي يحمل معنى تاماً . والجملة في اللسان العربي تقع على اصناف تبعاً لاساس النظر فيها . فاذا تأملناها من جهة التركيب ، مثلاً ، او جهة النحو ، وجدناها إما اسمية وإما فعلية .

فالاسمية تتألف اصلاً من مبتدإ وخبر ، ظاهرين او مؤوّلين . فالظاهران كقولنا : « الطمع ذلّ » ؛ والمبتدأ المؤول كقولنا : « ان تعفّ اجمل بك » (تأويله العفة اجمل بك) ، و « ان المتنبي شاعر اروع في باب الحكمة من البحتري : حكمٌ جرى عليه الاجماع » (تأويله : كون المتنبي شاعراً اروع في باب الحكمة من البحتري حكم جرى عليه الاجماع) . والخبر المؤول كقولنا : « افضل الصبر أن تطيق ما يؤلمك وامتناعك مما يلذك » (تأويله : افضل الصبر اطاقتك ما يؤلمك وامتناعك مما يلذك) ، و « آفة العلم ان

تنزل الظن منزلة اليقين » (تـــأويله : آفة العلم انزالك الظن منزلة اليقين).

والجملة الفعلية تتألف اصلًا من فعل (او ما ينوب منابه) وفاعل او نائب فاعل ظاهرين او مؤولين . فالظاهران كقولنا : « خاب العجول وكوفىء المتأني » ؛ والفـــاعل المؤول كقولنا : « ما زيّنك في رأي الحق انك شريف النسب » (تأويله : ما زيّنك في رأي الحق شرف نسبك) ؛ ونائب الفاعل المؤول كقولنا : « كتب على الظلم انه حلو الاول مر الآخر » (تأويله : كتب على الظـــلم حلاوة اوّله ومرارة آخره) . اما ما ينوب مناب الفعل فكالصفة في قولنا : « هذا القادم البهية طلعته بشير فأل . »

ويسمى المبتدأ والفاعل ونائب الفعل في علم المعاني « مسنداً اليه » ، كما يسمى الخـــبر والفعل (او ما ينوب منابه) « مسنداً » ، والعلاقة بينهما الاسناد .

وطبيعي ان الجمل لا تقتصر دائمـاً على مجرد المسند اليه والمسند ، ولا يسوغ ان تقتصر هـذا الاقتصار ، بل يدخل في تركيبها عناصر اخرى كأشباه الجمل [1] والمعطوفـات والنعوت والاضافات والمفاعيل والتأكيدات والابدال وانواع الحروف

[1] شبه الجملة اما جار ومجرور به، واما ظرف ومضاف اليه، كقولنا : « اشرفت على الوادي عند الصباح . »

التي هي ادوات ضرورية . وكل اديب مطالب بمعرفة هذه الابواب واحكامها ووجوه استعمالهـــا . واحكامها مفصلة في مألوف كتب النحو . اما وجوه استعمالها فلا بد في سبيلهـا من الرجوع الى امهات الكتب البلاغية وعلى رأسها « دلائل الاعجاز » لعبد القاهر الجرجاني . ويحسن بالاديب المتدرج أن يتناول اولاً كتاباً ككتاب « الاقصى القريب » لزين الدين التنوخي .

عند هذا الحد يصبح لزاماً لنا ، في نقد المبنى ، ان ننصرف الى النظر في صناعة عالية المرتبة ، هي صناعة صوغ الجملة او تركيبها من عناصرها . فتعرض لنا مسائل هامة كالتقديم والتأخير في موضع التقديم او التـــأخير ، والذكر والحذف حيث يجب الذكر او الحذف . ومعلوم أن القاعدة العـامة هي تقديم المسند اليه في الجملة على المسند مع تعريف الاول وتنكير الثاني . الا ان هذه القاعدة العامة لا تفي دائمـاً بالمراد ، وهي على الاغلب ديدن بسطاء المنشئين . واذا تجاوزنا الحدود الوضعية التي توجب تقديم هذا او ذاك من المسند اليه ، او المسند ، وتقضي بذكر هذا أو ذاك أو حذفه من عناصر الجملة ، رأينا أن المنشىء الرفيع يراعي فيما يقدمه عـامل التأكيد ، ويحرص فيما يؤخره على ان لا يوصل القارىء الى غاية الجملة قبل نهايتها لئلا يفتر نشاطه . أما من جهة الذكر والحذف فيجتهد ان يستغني الا عمّا يقع الخلل عند تركه .

قال المعرّي :

واللبيب اللبيب من ليس يغترّ بكونٍ مصيره للفساد

فقدم المسند اليه « اللبيب » لقصد التأكيد . وقال شاعرٌ :

وترابٌ انت في الاصل وترتدّ ترابا

فقدم المسند « تراب » للقصد نفسه . وربما ظُنَّ ان ضرورة الوزن حكمت على الشاعرين ، لكن لو اختار المعرّي لغيّر صيغة النظم فقال مثلاً :

ليس يغتر من تناهى له اللب بكونٍ مصيره للفساد

ولو اراد الآخر لقال :

انت في الاصل تراب ثم ترتدّ ترابا

وقالت الحكمة الطبية : « كُلْ على الجوع طعامك . » وقال المثل العربي : « انك لا تجني من الشوك العنب » ، « الظلم مرتعه وخيم . » فجعلت الحكمة الطبية « على الجوع » في قلب الجملة ولم تؤخرها لئلا يفوتها حقها من انتباه السامع الذي ربما توهم ان الجملة انتهت بـ : « كل طعامك . » كذلك جعل المثل العربي « من الشوك » و « مرتعه » في وسط الجملة للسبب نفسه .

وقال المثل الدارج : « درهم وقاية ولا قنطار علاج . » فاستغنى عن المسند في الجملتين ؛ ولم يقل : يفيدك درهم وقاية ولا يفيدك قنطار علاج ، او درهم وقاية تتعاطاه ولا قنطار علاج تتلقاه .

على ان النظر في الجملة ، على اساس تركيبها فقط ، لا يكفي الا في النماذج البسيطة . وليست الجمل كلها بسيطة ، بل منها المركبة التي هي جملة واحدة ، يدخل في تأليفها جمل عدة يكون لها محل من الاعراب النحوي او لا يكون . ويحسن بنا ان نضرب مثلاً للايضاح :

قال بعض الحكماء : « شر المال ما لزمك اثم مكسبه وحرمت اجر انفاقه . » فالجملة الاولى : « قال بعض الحكماء » ، فعلية بسيطة تتألف من فعل وفاعل ، لا محل لها من الاعراب لانها ابتدائية . اما الجملة الثانية : « شر المال ما لزمك اثم مكسبه وحرمت اجر انفاقه » ، فليست بسيطة لانها تتألف من جمل عدة ، فهي كلها جملة ، وفي كيانها جملتان فعليتان ، الاولى : « لزمك اثم مكسبه » ، والثانية : « حرمت اجر انفاقه . » والجملتان كلتاهما لا محل لهما من الاعراب لانهما صلتا الموصول « ما » . والجملة كلها ، او الجملة الأم ، في محل نصب مفعول به من « قال » .

وهكذا ينكشف لنا ان الجمل بسيطة ومركبة . ولا يلبث ان ينكشف لنا اننا نواجه في الجمل المركبة المسائل نفسها التي واجهناها في صوغ الجمل البسيطة ، نعني : ايّ الجمل نقدم وايها نؤخر ، ومتى نذكر ومتى نحذف ؟ والجواب هنا لا يختلف عن الجواب هناك ، وخلاصته : ان نرعى في اعتباراتنا عامل التأكيد وانتباه القارىء ، وان نستغني عما يصح عنه

الاستغناء . فلنضرب مثلاً بيت المتنبي :

ومن نكد الدنيا على الحرّ أن يرى
عدواً له ما من صداقته بُد

فهذا البيت كله جملة اسمية مركبة ، مبتدأها مصدر مؤول من الجملة الفعلية « ان يرى » ، وخبرها مقدّر يتعلق به شبه الجملة « من نكد الدنيا » . والجملة الاسمية « ما من صداقته بد » في محل نصب نعت « عدواً » . وقد نسّق المتنبي الجمل في كيان هذه الجملة الكبيرة تنسيقاً محكماً ، فقدم الخبر وشبه الجملة المتعلق به ، كما قدم شبه الجملة : « على الحر » ليكون قريباً من لفظة « نكد » التي يتعلق بها . وواضح ان افتتاح البيت بقوله : « ومن نكد الدنيا على الحر » ، استهلال لا يهجم بالقارىء على الغاية ، لكن يوقظ اهتمامه وشوقه . ثم ذكر المبتدأ وقرن به على سبيل المفعولية لفظة « عدواً » ، ونعت العدو بجملة اسمية قدم فيها الخبر على المبتدأ ، فلم يتح للقارىء طرفة عين يستطيع فيها ان يغفل قبل بلوغ النهاية التي لا تتم بدونها غاية البيت . وظاهر ان المتنبي قد حذف في بيته ثلاث كلمات لا موجب لاثباتها فلم يقل : مصيبة من نكد الدنيا على الحر ان يرى عدوّاً له ما يوجد من صداقته بد .

ومما يتعلق بهذا الباب ، باب النظر في الجمل المركبة من حيث صلاتها الاعرابية بعضها ببعض ، موضوع جليل لا

مندوحة عن معرفته ، لانه يبحث احوال الربط والقطع بين الجمل . ذلك هو الوصل والفصل . والربط بين الجمل يكون بعطفها (باداة الواو) ، والقطع يكون باسقاط العطف . فمتى نعطف في السياق جملة على جملة ، ومتى لا نعطف ؟ هذه هي القضية التي يعالجها الوصل والفصل . على ان هذا الباب يضطرنا ، زيادة على معرفة اعراب الجمل ، ان نعلم انها تنقسم الى خبرية وانشائية تبعاً لامكان صدقها أو كذبها ، او لاستحالة الصدق والكذب فيها . فالجملة التي تحتمل الصدق والكذب هي الخبرية ، كقولنا : الربيع خير فصول السنة . والجملة التي يمتنع فيها صدق او كذب هي الانشائية ، كقولنا في الاستفهام : ما يصنع الاعمى بنور المصباح ؟ أو قول أبي العتاهية في التمني :

ألا ليت الشباب يعود يوماً   فأخبره بما فعل المشيب !

وباب الوصل والفصل ، كما أسلفنا ، باب جليل بلغ من جلال قدره ان حدد احدهم البلاغة فقال : هي معرفة الفصل من الوصل . وخلاصة الامر ان الجملتين اذا كانت بينهما جهة جامعة [١] واشتركتا في المحل الواحد من الاعراب ، او في الخبرية ، او في الانشائية ، او كان لاحداهما حكم

١ من حيث المعنى اذ لا يصح مثلاً ان يقال : البازي من جوارح الطير وابو نواس من شعراء الخمرة ، لانعدام الجهة الجامعة منطقياً بينهما .

يراد اطلاقه على الثانية ، وجب الوصل كقولنا : اقبل الورد يبسم ثغره ويفوح عطره (وقع الوصل بين جملتي : يبسم ثغره ويفوح عطره ، لاشتراكهما في محل واحد من الاعراب هو النصب على الحـــالية ، او لاشتراكهما في الخبرية) ، وكقولنا : انعم واسلم (وجب الوصل لاشتركهما في الانشائية) ، وكقولنا : انما الدنيا حلم والممات خاتمة الحلم (وقع الوصل لاشتراكهما في حكم القصر بانما) .

أما الفصل فيكون اذا تباينت الجملتان في الاعراب ، أو اختلفتا بين انشـائية وخبرية ، أو كانت الثـانية بدلاً من الاولى ، أو بياناً لها ، أو جوابا عن سؤال استوجبتـــه الاولى ضمناً ، أو كان للاولى حكم لا يراد اشراك الثانية فيه ، كقولنا : قال علي بن ابي طالب : مصارع الرجـــال تحت بروق المطامع (وجب الفصل بين الجملتين لان الاولى لا محل لها من الاعراب والثانية في محـــل نصب على المفعولية من قال) ، وكقولنا : صرع ابن المقفع في ريعان شبابه ؛ ليته عاش حتى استكمل نضجه الادبي ! (وقع الفصـــل لاختلاف الجملتين خبراً وانشاء) ، وكقول القرآن : ما هذا بشراً ؛ ان هذا الا ملك كريم (وقع الفصل لان الجملة الثانية بيان للاولى) ، وكقولنا : لقي المتآمر حتفه ؛ اكل السم الذي طبخه (وجب الفصل لان الجملة الثانية بدل من الاولى) ، وكقول شوقي :

سألتني عن النهار عيوني رحم الله يا عيوني النهارا

(وجب الفصل بين الجملة في صدر البيت والجملة في عجزه لان السؤال الاول اقتضى سؤالاً آخر ضمنياً ، فكأن الشاعر قال : سألتني عن النهار عيوني ، فبمَ اجبتها ؟ اجبتها : رحم الله يا عيوني النهارا) ، وكقولنا : يحسب الناس ان الشعر سهل ؛ الشعر صعب المراس (وقع الفصل لان جملة : ان الشعر سهل ، داخلة في حكم المفعولية من فعل الظن : يحسب ، لكن جملة : الشعر صعب المراس ، لم يقصد ادخالها في هذا الحكم) ، وكقولنا : انما الجهل داء ؛ العلم دواؤه (وقع الفصل لاننا قصرنا الجهل في الجملة الاولى على كونه داء ، ولم نشأ ان نقصر العلم على كونه دواء الجهل ، فللعلم منافع اخرى ، وهكذا اختلف الحكم بين الجملتين) .

وهنا نلفت القارىء الى ان باب الوصل والفصل لا يحيط بنطاق هذا الموضوع الواسع الذي نعالجه ، نعني ربط الجمل وقطعها . فكثيراً ما تعرض في الصنيع الادبي ضروب من الجمل لا يسري اليها من الفصل او الوصل احكام كالجمل التي ترد جواباً للشرط او حالاً او استدراكاً او اثباتاً بعد نفي او نفياً بعد اثبات او دالة على المفاجأة او الحدوث الفوري او الوقوع بعد فترة ... ولكلٍ من هذه الجمل وسيلة الربط بسابقتها . قال المتنبي :

لولا العقول لكان ادنى ضيغم   ادنى الى شرف من الانسان

فالجملة الثانية : « لكان ادنى ضيغم » (وهي جواب لولا) مربوطة بالجملة الاولى : « لولا العقول (موجودة) » ورابطها اللام . وقال ابو تمام :

لاقى الكريهة وهو مغمد روعه   فيها ولكن سيفه مسلول

وفي هذا البيت شاهدان . فالجملة الثانية بعد : « لاقى الكريهة » ، حالية ربطتها بالاولى واو الحال والضمير . وجملة : « سيفه مسلول » ، استدراكية ربطتها بما قبلها « لكن » ، والواو لا وجه لوجودها هنا وقد حكم بها الوزن على ابي تمام ، فهي عاهة صغيرة من عاهات المبنى في هذا البيت ، لان القاعدة العامة في المبنى توصي بالاستغناء عن كل ما يمكن الاستغناء عنه في الكلام . وقال شاعرٌ :

ما عِظَمُ المغرور سمناً بل اراه ورما

وقال آخر :

فاز بالغايات طالبها   لا كسولٌ عاش منتظرا

فالجملة في عجز البيت الاول اثبات بعد نفي ، ربطت بينها وبين اختها « بل » ، وعكسها الجملة في عجز البيت الثاني ، اي انها نفي بعد اثبات ، فربطت بينها وبين اختها « لا » . وقال لبيد :

ودعوت ربي بالسلامة جاهداً   ليصحّني ، فاذا السلامة داء

فالجملة في العجز مربوطة بـ « اذا » الفجائية لانها تحمل معنى المفاجأة .

وقال شاعر :

تمزق بالصبح ستر الدجى ولاح الهدى فانجلى الباطل

وقال آخر :

يُطلب الجار ، ثم تلتمس الدار فبالجار طابت الدار دارا

فالجملة في خاتمة البيت الاول مقرونة الى سابقتها بالفاء للدلالة على الحدوث الفوري . اما الجملة الثانية ، في البيت الثاني ، فمقرونة الى سابقتها بـ « ثم » لانها تدل على حصول الشيء بعد انقضاء فترة بينه وبين الشيء الآنف [١] .

ونحسب الوقت آن للانتقال الى ناحية اخرى مبنوية من نواحي الصنيع الادبي ، تلك ناحية النظر في صيغ الجمل . ولا شك اننا لحظنا ان اصناف الجمل ، التي تأتّى لنا ذكرها ، لها انماط من الصيغ او القوالب مخصوصة بها . فالجملة الفعلية المجهولية تختلف صيغتها عن المعلومية ، وكلتاهما تختلف صيغةً عن الاسمية . والجملة الخبرية المنفية يغاير قالبها الجملة الخبرية الايجابية ، وكلتاهما تغاير في شكل القالب الجملة الانشائية .

١ ومن هنا نظر النقاد في بيت شوقي :

نظرة فابتسامة فسلام فكلام فموعد فلقاء

فعابوا عليه استعمال الفاء في قوله : موعد فلقاء . فالفاء انما تدل على الحدوث الفوري ، اي حدوث اللقاء فوراً بعد الموعد دون انقضاء مدة ، فيكون الموعد لا معنى له . وكان الصواب ان يقول شوقي : موعد ثم لقاء ، او موعد ولقاء ، مراعاة للوزن .

والجملة الانشائية الاستفهامية تختلف صورتها عن الجملة الانشائية او الطلبية او الندائية ، وهلمّ ...

ومما يُلحظ لدى المنشئين جمود هذه الصيغ والقوالب فيما يجري على سن قلمهم ، وكثرة تكرار الصيغة الواحدة حتى لتأتي القطعة والقطع وقد ضربت جملها على غرار واحد . وهذا من المآخذ التي قد تتجاوز صغار المنشئين الى كبارهم . قال ابن المقفع من « كليلة ودمنة » :

« فإنا قد نرى الزمان مدبراً بكل مكان . فكأن امور الصدق قد نزعت من الناس . فاصبح ما كان عزيزاً فقده مفقوداً ، وموجوداً ما كان ضائراً وجوده . وكأن الخير اصبح ذابلاً والشر ناضراً . وكأن الفهم قد زالت سبله . وكأن الحق ولى كسيراً . واقبل الباطل تابعه . وكأن اتّباع الهوى واضاعة الحكم اصبح بالحكّام موكلاً . واصبح المظلوم بالحيف مقراً ، والظالم بنفسه مستطيلاً . وكأن الحرص اصبح فاغراً فاه من كل جهة ، يتلقف ما قَرُبَ منه وما بعد . وكأن الرضى اصبح مجهولاً . وكأن الاشرار يسامون السماء . وكأن الاخيار يريدون بطن الارض . واصبحت المروءة مقذوفاً بها من اعلى شرف الى اسفل درك . واصبحت الدناءة مكرمة ممكنة . واصبح السلطان منتقلاً من اهل الفضل الى اهل النقص . وكأن الدنيا جذلة مسرورة تقول : قد غُيّبت الخيرات ، وأُظهرت السيئات . »

ومتأمل هذا الانشاء لا يسعه ، وان أعجب بذخيرة اللفظ عند ابن المقفع ، إلا ان يشهد ان الجمل في القطعة مضروبة على غرار واحد ، فهي كلها جمل خبرية ايجابية . ثم ان كثرتها الغالبة تتركب من الحرف المشبه بالفعل « كأن » او الفعل الناقص « أصبح » يتلوهما اسمها وخبرهما ، مما ادى الى انسياق الكلام على نغم موسيقي رتيب . ومثل هذا التكرار في صيغ الجمل لا يخلو من افادة التأكيد . على انه في اغلب الاحيان دليل افتقار الى التنويع وعلامة قصور في التفنن .

وقال الجاحظ : « الكتاب نعم الذخر والعقدة والجليس والعمدة ، ونعم النشرة ، ونعم النزهة ، ونعم المشتغل والحرفة ، ونعم الانيس لساعة الوحدة ، ونعم المعرفة ببلاد الغربة ، ونعم القرين والدخيل والزميل ، ونعم الوزير والنزيل . والكتاب وعاء ملىء علماً ، وظرف حشي ظرفاً ، واناء شحن مزاحاً . ان شئت كان اعيا من باقل ، وان شئت كان ابلغ من سحبان وائل ، وان شئت سرّتك نوادره وشجتك مواعظه . ومن لك بواعظ مله وبناسك فاتك وناطق اخرس؟ ... »

فمتأمل هذا الكلام يتبين – ولا ريب – ان الجاحظ قد عمد الى تكرار قوالبه ، الا انه كررها في اجزاء اجزاء من جمله ، ولم ينس ان يحدث فيها تغييراً وتنويعاً . فالجملة الاولى تتألف من مبتدأ (الكتاب) ومن اخبار عدة رُكّبت من فعل المدح (نعم) ومن فاعله ، وعُطف بعضها على بعض في

نسق واحد . الا ان الجملة الثانية يطرأ عليها انتقال محسوس عن الجملة الاولى ، فاخبارها اسماء منعوتة بجمل فعلية مجهولية . ولا تُستهل الجملة الثالثة حتى نشهد فوراً انها اختلفت بقالبها كل الاختلاف عن سابقتيها ، فاذا هي انشائية استفهامية لا خبرية . ومن هنا كانت هذه القطعة الجاحظية في مبناها اقل اطراداً على نغم موسيقي رتيب من قطعة ابن المقفع ، وادل على التفنن في الصيغة الانشائية .

قال ابو تمام :

الحق ابلج والسيوف عوار
فحذار من اسد العرين حذار !

وقال المتنبي :

لا خيل عندك تهديها ولا مال
فَليُسعد النطق إن لم تسعد الحال

ففي البيتين ، بين الصدر والعجز ، عبور من صيغة الخبر الى صيغة انشاء الطلب مما زاد مبنى البيتين رونقاً وبراعة .

وقال شاعر :

لا تعجبوا ،رجلٌ اودى ، وهل سلمت
قبلُ الرجالُ وساقي الموت دوّار؟
بالجسم للمرء عمرٌ واحـــد ، وله
بما اتى من جميل الصنع اعمار !

فلننظر كيف افتتح البيت الاول بالطلب نهياً ، ثم عكف

على الصيغة الخبرية في قوله : « رجل اودى » ، ثم انتقل الى الاستفهام ، ثم عاد فساق البيت الثاني على صورة الخبر ، فكان له في مباني البيتين حظ مرموق من غنى القوالب .

ولعلنا نحسن صنعاً اذا ألممنا على سبيل التطبيق بفكرة ما ، فأفرغناها في صيغة من المبنى بسيطة ، ثم اجتهدنا ان نسمو بمبناها . ولتكن هذه الفكرة مقابلة البخيل بعلمه الى البخيل بماله أيهما ألأم ، ولمَ ؟

نقول : يبخل ممول بماله ويبخل عالم بعلمه . فيكون الثاني ألأم من الاول . يحرص الباخل بماله على متاع يفنى مع الانفاق . فيصح له وجه من العذر . ويحرص الباخل بعلمه على ذخرٍ لا يفنى ، بل يزداد . فلا يصح له وجه من العذر .

فهذا في مبناه من بسيط الانشاء ، لان الجمل اسمية وفعلية ، واردة كلها مورد الخبرية على نحو واحد . والفعلية كلها عمادها فعل مضارع بني للمعلوم لا تختلف صيغته .

ونقول : اذا بخل العالم بعلمه كان ألأم من الممول الذي يبخل بماله . فهل حرصت نفس الممول ، حين حرصت ، إلا على متاع يفنى مع الانفاق ؟ فلها في ذلك وجه من العذر . اما العالم الشحيح بعلمه فقد منعت نفسه ذخراً لا ينقص ، بل يزداد ، كلما انفق منه . فأي وجه له من وجوه العذر ؟

وليس يحتاج تنوع القوالب في مبنى هذه العبارة الى دلالة . وبعد ، فما احوجنا الى تذكير القارىء في هذا المقام

بأن جميع الاصول التي سبق لنا بحثها ، إن اعانته على ادراك المحاسن في المبنى الادبي ، فانها لا تجدي في تربية الذوق النقدي والانشائي إلا مع التلقح بآثار الكتّاب والشعراء الافذاذ ، ومع طول عَهْدٍ بالممارسة ، حتى تستقر لدى الناقد والمنشىء ملكة طبيعية يخفى معها اثر التكلف والكد ، فالتكلف والكد اذا لحقا بالصنيع الادبي كسفا من رونقه واضعفا من قوته .

طُرقُ الأداء

دار بنا الكلام في الفصل السابق على المبنى الادبي من جهة مادته العبارية ، وما تُصور فيه هذه المادة من قوالب ، فبحثنا اللفظ مفرداً ومسبوكاً في جمل ، وبحثنا اصناف الجمل مفردةً ومنتظمة في كلام مترابط متسلسل . ولا شك ان القارىء أحس اننا كنا نحاول النظر في مادة المبنى وقوالبها بالاستقلال عن المعنى ، لكننا لم نستطع الا ان نظل ملتفتين في حديثنا ولو التفاتاً ضمنياً الى الاعتبارات المعنوية التي هي غاية للمباني لا تنفك عنها ، فمستحيل ان يتكوّن مبنى لا تتكوّن معه في الاصل نواته من المعنى الذي قصد له . وفي هذا الفصل ، الذي هو وسط بين بحث مادة المبنى وقوالبها وبحث المعاني ، سيكون همنا ان ننظر في طرق الاداء ، اي : ان نعالج المباني من حيث هي بيانٌ مباشرٌ عن المعاني ، فنلمّ بما يجب الالمام به من الوسائل البيانية التي يكتسب بها المبنى وضوحا وقوة في اداء المعنى .

التشبيه . فمن هذه الوسائل البيانية التشبيه . ومرد الامر فيه الى ان الناثر او الشاعر قد يعرض له الخوض في

اشياء لا يستطيع تقريب حقيقتها من الادراك ، او ابراز زينتها ، ما لم يمثلها باشياء اخرى تشاركها في الصفة وتكون شهرتها عند القارىء أعظم وأوفى .

وعلى ذلك كان لا بد للتشبيه في اصل قالبه من ذكر اربعة اركان : ركن اول هو المشبه ، وثانٍ هو المشبه به ، وثالث هو اداة التشبيه ، ورابع هو وجه الشبه . إلا ان هذا أبسط قوالب التشبيه وادناها رتبة . وليس يرتفع التشبيه حتى يبلغ قمته ، الا اذا عمل فيه الحذف عمله فامحت صورته التقليدية من الكلام واصبح ضمنياً لا يحصّل الا بالنظر العقلي . فاذا قلنا مع الشاعر : « وخدٍّ كوجه الرياض ازدهاراً » ، كان التشبيه في ادنى رتبه ، لان قالبه محصّل فوراً بمجرد الالتفات الى صورة الجملة . لكن اذا قلنا مع الطغرائي :

فان علانيَ من دوني فلا عجب ،
لي اسوة بانحطاط الشمس عن زحل

احتجنا الى التأمل العقلي حتى نستخرج التشبيه المضمّن في هذا البيت ، فعلمنا ان الشاعر قد شبه نفسه بالشمس ، ثم شبه من دونه بالكوكب زحل ، وجعل لنفسه في انحطاطها عمن دونها اسوة بانحطاط الشمس عن زحل .

ومن ضروب التشبيه العاليه عند العرب ما سمّوه القصصي ، وهو ان يشبه الشاعر او الناثر حالة شيء بحالة شيءٍ آخر يقص عنه قصة كاملة . واذا رجع القارىء الى معلقة لبيد

مثلاً ، وجده في موضع منهـا يمثل ناقته المنطلقة ببقرة فقدت صغيرها ، فحكى حكايتها وهي شاردة في ليلة ماطرة مبرقة تلتمس ابنها في القفار . وكان النـابغة ينزع الى هذا القالب من التشبيه ، القـالب القصصي . وفي داليته : « يا دار ميّة بالعلياء فالسند » ، تشبيهان من هذا النوع ــ اولاً : حيث يشبه ناقته المسرعة بالثور الوحشي الذي عرض له الصيادون والكلاب ، وثانياً : حيث يشبّه النعمان بنهر الفرات إبّان زخره وجيشانه .

غير ان للتشبيه ناحية اخرى غـير ناحية القـالب يجب الالتفات اليها . وهنا لا مندوحة لنا ان نفصّل ان الالفاظ ، من حيث مدلولاتها ، تقع على صنفين . فالفاظ تدل على اسم يعيّن جسماً ظاهراً ويسمى اسم ذات ، او فعل يسجل حركة منظورة ويسمى فعلاً حسيـاً ، كقولنا : طاولة ، حجر ، أكل ، لبس . والفاظ تدل على اسم او فعل يقيّد معقولاً من المعقولات ، وكلاهما يسمى معنوياً ، كقولنا : رحمة ، بغض ، يئس ، أحب . وقد كان ضرورياً تفصيل هذين الصنفين من الالفاظ لان التشبيه تختلف قيمته من حيث هو تشبيه اسم ذاتٍ او فعلٍ حسي ، باسم ذاتٍ او فعلٍ حسي ، ومن حيث هو تشبيه اسم معنى وفعلٍ معنوي ، باسمٍ او فعلٍ معنوي ، او من حيث هو تنقّل بين هذين الصنفـين . فاذا قلنا : « قـامة كغصن البـان » ، « نفرت هند كما ينفر

الغزال » ، كنا نشبه اسم ذات باسم ذات ، وفعلاً حسياً بفعل حسي ، وكنا من هذه الجهة في اشد درجات التشبيه سطحية وابعدها عن عمق الغوص . وانما يقع سموّ التشبيه في التنقل بين الذاتي والحسي والمعنوي . قال الشاعر :

المستجير بعمرو عند كربته   كالمستجير من الرمضاء بالنار

ففي هـــذا البيت عبور من المعنــوي الى الذاتي الحسي . فالاستجارة عند الكربة بعمرو معنوية . اما حمل هذه الاستجارة محمل الهرب من الرمضاء الى النار فتمثيل حسي . ولا شك ان عمل القوة المخيــلة في هــذا التشبيه اعظمُ من عمل القوة المخيلة في قولنا : قامه كغصن البان . لذلك كان التشبيه في بيت الشاعر انفس واعلى قدراً .

وقال الناثر : « كلامك من الحقيقة كلمع الحباحب من النار . » ففي هذا التشبيه توفيق بديع عَبَرَ فيه الكاتب من المعنوي الى الحسي ، فاستطاع ان يمثّل ، تمثيلاً جميلاً ، شيئاً معنوياً صعب التمثيل ، وهو كون الكلام له مظهر الحقيقة وليس فيه حقيقة ، كالحباحب له لمع النار ولا نار .

وبعد ، فالتشبيه وسواء أكان من المرتبة الذاتية الحسية ام ارتفع الى المرتبة المعنوية – يبقى مفتقراً الى اجتنــــاب الابتذال والى تطلب الطريف والمبتكر . قال الشاعر :

ليلٌ وبدرٌ وغصنٌ ، شعر ووجه وقدُّ
خمــر ودر وورد ، ريق وثغر وخدُّ

فالتشابيه كلها في هذين البيتين مبتذلة دارسة ، وقد حاول الشاعر تقويتها بتقديم المشبه به على المشبه ، لكنه لم يصنع شيئاً . وقال ابو النجم العجلي :

والشمس كالمرآة في كف الاشلّ

فَشَبَّهَ الشمس بالمرآة ، وهو عادي جداً ، لكنه حسَّنه باختراع عجيب اذ جعل المرآة في كف الاشل . ومفهوم ان كف الاشل ترعش رعشاً متصلاً ، فيخف فيها بريق المرآة او يشتد ، وبهذا استطاع الراجز ان يمثل لمعان الشمس ، قوةً وضعفاً ، تمثيلاً دقيقاً غريباً .

الكناية . ومن الوسائل التي يستعان بها على براعة الاداء الكناية . ومعنى الكناية في اصل اللغة التستير . وقد لجأ الادباء الى استخدامها ، عدولاً عن التصريح ، بما لا يريدون التصريح به ، لياقةً او لغرضٍ آخر . فقالوا : « المكوكب » في من غشيت مقلته غشاوة من بياض . ثم اصبحت الكناية فناً بيانياً مطلوباً ، لان ايصال المعنى ، دون التصريح به ، أدخلُ في باب البلاغة واوسع على الاديب في مجال الاختراع ، كما انه اوسع على عقل القارىء في لذة الفهم . وتعريف الكناية ، باختصارٍ ، انها لفظٌ قد يستفاد منه مدلوله الاصلي فلا تكون ثمة كناية ، وقد يستفاد منه مدلول آخر استوجبه المدلول الاصلي ، وهنا الكناية . قال الشاعر :

بيض المطابخ لا تشكو إماؤهمُ   طبخ القدور ولا غسل المناديل

فاذا حملنا هذا البيت على اصل مدلوله اللفظي تحصّل لدينا ان الشاعر انما اراد ان يبيّن ان مطابخ القوم بيضاء ، وان إماءهم لا تشكو طبخ القدور ولا غسل المناديل . غير اننا اذا حملنا البيت محمل الكناية علمنا ان بياض المطابخ ، وان راحة الاماء من عناء طبخ القدور وغسل المناديل ، امور تستلزم بالنتيجة ان يكون القوم بخلاء لا يهيئون طعاماً لانفسهم أو لضيوفهم .

وقال المتنبي :

الضاربين بكل ابيض مخذم ،   والطاعنين مجامع الاضغان

ففي تعبيره : « مجامع الاضغان »، كناية رائعة عن الصدور او القلوب ، وعليها ارتكاز البيت كله ، فلو ان المتنبي قال : « والطاعنين الصدور او القلوب » ، لفرغ بيته وسخف .

الاستعارة . ذكرنا عند الكلام على التشبيه انه لا بد فيه من اربعة اركان : مشبه ، ومشبه به ، وأداة ، ووجه شبه . ثم ذكرنا ان التشبيه لا يأخذ في السمو الا اذا عمل الحذف عمله في اركانه . وهنا يحين لنا ان نذكر ان التشبيه قد تحذف منه الأداة ووجه الشبه ، ثم يبقى تشبيهاً . لكن متى حذف منه المشبه ايضاً ، او المشبه به ، تحوّل الى ما نسميه استعارة . نقول مثلاً : « شاهدت فتيات

كالبدور حسناً . » فالتشبيه في هذا الكلام صريح معروف . فاذا حذفنا « الكاف » و « حسناً » و « فتيات » بقي لدينا من العبارة : « شاهدت بدوراً . » لكننا سرعان ما نتعرض للالتباس ، فكيف يؤخذ من قولنا : « شاهدت بدوراً » ، اننا نقصد الفتيات الحسان لا الاجرام المشهودة في السماء ليلاً ؟ وعلى ذلك كان لا بد لنا ان نُلحق بكلامنا ما يوجب فهمه على وجه الاستعارة ويمنع من فهمه على وجه الحقيقة ، فنقول مثلاً : « شاهدت بدوراً ترقص في مرقص » ، فلا يصح عقلاً عندئذ ان يحمل كلامنا غير محمل الاستعارة .

واذاً ، فالاستعارة ، اصلاً ، تشبيه حُذفت جميع اركانه الا المشبه او المشبه به ، وأُلحقت به قرينة تدل على ان المقصود هو المعنى المستعار لا الحقيقي .

قال الحجاج من خطبته الاولى في اهل العراق : « اني ارى رؤوساً قد اينعت وحان قطافها واني لصاحبها . » فقوله : « اينعت » ، استعارة ، والمانع من فهم اللفظ على الوجه الحقيقي قوله : « رؤوساً » ، فالرؤوس البشرية لا يطلق عليها الايناع لولا ان الخطيب شبهها تشبيهاً مقدراً بالثمار . فهذه استعارة حذف منها المشبه به .

ولنسرع الى القول ان الاستعارة ، وان كانت في الاصل تشبيهاً ، فهي على العموم انفس من التشبيه لانها تقوم مقامه

مع استغنائها في تركيبها عما لا يستغني عنه التشبيه .

والاستعارة كالتشبيه تزداد جودة وروعة كلما تنقلت بين الحسيات والمعنويات فلم تقتصر على عالم الحس . وكان مسلم بن الوليد الشاعر العباسي في طليعة من ابدع في هذا الباب ، ومن توفيقاته فيه قوله من « داليته » يمثل صليل السيوف في المعركة :

غنّى الحديد غناء غير تغريد

والاستعارة في « غنّى » ، دلّتنا عليها الحديد الذي لا يغني اصلاً لولا ان الشاعر شبه هذا الجماد بشيء حي ، فاستطاع ان يسند اليه الغناء ، ثم زاد بان استدرك استدراكاً رائعاً في هذا المقام اذ جعل الغناء غير تغريد .

وتلا مسلم بن الوليد ابو تمام ففاقه في هذا الفن . والحق اننا اذا تركنا لأبي تمام ما ركب فيه مركب التكلف ، وانصرفنا الى تأمل محاسنه — ومحاسنه لا تنقاد الا مع التأمل — وجدنا الطرائف العجيبة . وقد كانت الاستعارة عنده طريقاً من انفذ الطرق التي استطاع بها ان يتنقل في الوجود بين الحسيات والمعنويات تنقلًا وصل فيه عالم الجماد بالحياة الانسانية ، فدل على استيعاب عقل وحدّة احساس وبُعد خيال ، كما طوّر الشعر العربي فجعل له نصيباً اوفى من العمل العقلي . فلننظر مثلًا في قوله يصف قلعة عمورية :

من عهد اسكندرٍ ، او قبل ذلك ، قد

شابت نواصي الليالي وهي لم تشب

انزل الليالي منزلة البشر ، ومن ثم صح ان يستعير لها النواصي ، وجعلها تشيب وتهرم على طول القدم ، بينما ظلت القلعة بمأمن من الشيب ، وفي ذلك تفنن شعري رائع في تمثيل طول الاجل والبقاء على كرور الدهر .

ولنلتفت الى قوله يرثي صديقه الشاعر علي بن الجهم :

لا تهلكنْ ابدا ، ولا تبعد ، فما
اخلاقك الخضر الربى ، بأباعد

فهل اجمل من الاستعارة في هذه « الخضر الربى » التي استوحاها الشاعرُ من الطبيعة واضافها الى اخلاق صديقه فصوّر بها ما في صفات ذلك الصديق من سموٍ وطيبٍ وانسٍ وبهجةٍ كتلك التي تكون في الربى الخضراء !

المجاز . والحديث عن الاستعارة يسوق حتما الى الحديث عن المجاز ، بل ان الاستعارة نوع من انواعه . والمجاز مشتق من جاز ، أي : عبر وانتقل ، فهو اذاً العبور او الانتقال في اللغة من المعنى الحقيقي الى معنى آخر . فاذا كان هذا العبور او الانتقال مبنياً على علاقة المشابهة كان المجاز استعارة ، كقولنا : « بدور » في الفتيات الحسان ، عبرنا او انتقلنا من معنى البدور الحقيقي ، أي الاجرام المعروفة في السماء ، الى معنى الفتيات الحسان ، لعلاقة مشابهة هي

الاستدارة والوضاءة .

لكن اذا كان العبور او الانتقال في اللغة مبنياً على غير علاقة المشابهة لم يكن المجاز استعارة . ونحن نعلم ان العبور او الانتقـــال في اللغة من المعنى الحقيقي الى معنى آخر قد يكون لوجوه وتخريجات كثيرة تختلف عن المشابهة . قد يكون عن طريق الرمز الى الشيء كله بذكر جزئه ، او الى جزء الشيء بذكر كله ، كقول القرآن : « ومن قتل مؤمناً فتحرير رقبة مؤمنة » (قصد عبداً مؤمناً ورمز اليه بالرقبة التي هي جزء منه يمثّل امساكُها العبودية) ، وكقولنا : « شربت ماء لبنان » (نقصد طبعاً جزءاً من ماء لبنان لا كله) . وقد يكون العبور او الانتقال المجازي رمزاً الى الشيء بذكر فاعله او مفعوله كقولنا : « تبعنا نفوسنا » (اي : شهواتنا ، والنفوس فاعلة لها) ، وكقول الشاعر : « شربت كأساً من الحميّا » (اي : الخمر ، والحميّا فعل الخمر) . وربما كان العبور او الانتقال المجازي رمزاً الى الشيء بذكر علته او نتيجته كقول الشاعر : « أخضرّت الارض بالسحاب » (نعني المطر ، والسحاب علته) ، وكقولنا : « انبتت الارض ثمراً » (نعني شجراً ، والثمر نتيجة للشجر) . وربما كان العبور او الانتقال المجازي رمزاً الى الحالّ بذكر محله او الى المحلّ بذكر الحالّ فيه ، كقولنا : « هجمت اليابان على الصين » (نريد اليابانيين) ، وكقولنا : « افتتح العرب الاسبان » (نريد اسبانيا) . وقد يكون هذا العبور

او الانتقال المجازي رمزاً الى الشيء بذكر آلته او بذكر اصله أو مصيره، كقولنا : « قتله بين اعين الناس وآذانهم » (نقصد بين بصر الناس وسمعهم) ، وكقول ايليا ابي ماضي :

نسي الطين ساعةً انه طيـ ـنٌ حقير فصال تيهاً وعربدْ

(قصد بالطين الانسان، واصله حسب الاعتقاد طين) ، وكقولنا : « ام الاسكندر ولدت فاتحاً عظيماً » (نقصد انه صار فاتحاً فيما بعد ، امـــا يوم ولدته امه فكان طفلاً من الاطفال) .

واكبر الظن ان القارىء لحظ اننا اقتصرنا حتى هذا الحد على المجاز في المفرد . لكن لعل هـذا النوع من المجاز اقل قيمة بالقياس الى النوع الآخر ، اي : المجاز في المركب ويسمى التمثيل . وهو فن بياني رحب الساحة ، قد يكون بناء الامر فيه على تصوير هيئة خارجية تحمل معهـــا قصداً معنوياً آخر كقولنا : « فلان يقدم رجلاً ويؤخر أخرى » (اردنا بهذا التصوير ان نظهر تردده وحيرته) . لكن بناء الامر في مجاز التمثيل اكثر ما يكون استنتاجاً من ناموس طبيعي ، او اشارة الى حـــادثة تاريخية او حكاية من عالم الحيوان او اسطورة ، كقولنا : « ما خلا الورد من الشوك » (نخاطب به من يطلب الخير محضاً) ، وكقولنـــا : « لا تلوّح بقميص عثمان » (نخـاطب به من يستغل امراً في سبيل مأرب آخر ، كما استغل معاوية للوصول الى الخلافة مقتل عثمان بن عفان

اذ راح يظهر الجزع عليه وينشر قميصه الملطخ بالدم ويخطب على المنـــابر مهيّجاً الناس الى نصرته) ، وكقولنا : « عدل كعدل القرد في قسمة الجـبن » (تمثل به حال من يتظاهر بالغيرة على العدل في قضية من القضايا ، لكن غايته الحقيقية كسب القضية لنفسه ، كالقرد الذي حكّمتـه القطتان اذ اختلفتا على قالب من جبن ، فنصب القرد الميزان وقسم القالب نصفين غير متساويين فقضم قضمة من الحصة الكبرى ليساوي بينها وبين الصغرى فوجدها قد نقصت عنها ، فقضـم من الحصة الصغرى ، وهكذا دواليك ، حـــتى كاد يأتي على قالب الجبن كله ، وكلما قالت له القطتان : رضينا بالقسمة على علاّتها ، قال : لكن العدل لا يرضى) .

وللدلالة على ما في مجاز التمثيل من اتساع للاختراعات البيانية نورد الشاهد الآتي . ما اكثر ما يخطر للشاعر او الناثر ان يعبّر عمن يسعى الى بلوغ الشيء من غير طريقه . ولولا مجاز التمثيل لما كان للاديب في بيان هذا المعنى الا قوله : انك تطلب هذا الشيء ، الذي تطلبه ، من غـير اوجهه ولن تصل اليه . لكن مجاز التمثيل اتاح لأديب ان يقول : « لا تضرب في حديد بارد » ، واتاح لثانٍ ان يقول : « انك تنفخ في رماد » ، واتاح لثالث ان يقول : « انك لا تجني من الشوك العنب » ، واتاح لرابـع ان يقول : « طال ظمأك يا وارد السراب » ، وكلها تحويم

ووقوع على معنى واحد .

ولا ينبغي للقارىء ان يفوته ان مجاز التمثيل المبني على الحكاية من عالم الحيوان قد أثمر ثماراً طيبة ، فولّد في الادب العربي ، وآداب الامم ، مقادير من الخرافات الحكمية الجميلة . ففي الادب العربي ، عدا كتاب « كليلة ودمنة » ، الذي نقله ابن المقفع الى العربية من الفهلوية [١] ، كثير من الخرافات الجاهلية وغيرها مما يندرج تحت هذا اللون . وفي ادب الاغريق الخرافات المنسوبة الى ايزوب . ويظهر ان الادب الخرافي المشتق من مجاز التمثيل يروج عند الامم ، إما في اطوار السذاجة ، واما في عهود الجور حين لا يمكن التصريح بالشكوى والانتقاد خوف عقاب السلطة .

الترديد وغيره من طرق التأكيد . ومن الطرق المتبعة في تقوية الاداء الترديد ، ترديد اللفظ بنصه او ترديد المعنى الواحد بلفظ مختلف ، وهدفه الاساسي التأكيد وزيادة التقرير في الذهن . واغلب ما يقع الترديد للاديب ــ لا سيما الخطيب والشاعر ــ في حال الهياج ، كقول المهلهل يخاطب بني بكر : « ذهب الصلح او تردوا كليباً » ، ردده في ابيات كثيرة متعاقبة . وكقول الحارث بن عباد لما همّ بدخول حرب البسوس : « قرّبا مربط النعامة مني » ، والنعامة فرسه .

١ الفهلوية : لغة الفرس الساسانيين .

ويحتاج الترديد بوجه مخصوص الى حذق في اختيار مواقعه لانه معرّض للفساد وسرعان ما يتحول من محسَّن الى ضده . وكان ابن الرومي في العصر العباسي يعمد الى الترديد اللفظي موفقاً احسن التوفيق كقوله :

ضلةٌ ضلةٌ لمن وعظته   غِيَرُ الشيب وهو غير منيب

او كقوله يعني الزنج الذين ثاروا واخربوا البصرة :

ابرموا امرهم ، وانتم نيـــامٌ

سوءة ســـوءة لنوم النيـام !

وفي النثر كثير من الشواهد على براعة الترديـــد المعنوي كقول كتاب « كليلة ودمنة » يصف دبشليم الملك : « طغى وبغى وتجبر وتكبر » ، ترسيخاً في الذهن لشدة عتوّه وظلمه . لكن الترديد يعدم وجهاً يبرره ان لم يزد في المعنى كقول عنترة :

حييت من طللٍ تقادم عهده   اقوى واقفر بعد أم الهيثم

فـ « اقوى واقفر » بمعنى واحد ، وقد عد هذا الترديد لغواً فعيب على عنترة . وربما سخف الترديد حتى اصبح تفـــاهة ممجوجة كقول القائل :

سادتي رفقاً فقلبي موجع ،   موجعٌ قلبي فرفقاً سادتي

دمعتي تجري عليكم دائمـــاً ،   دائماً تجري عليكم دمعتي

مهجتي ذابت غراماً فيكم ،   فيكمُ ذابت غراماً مهجتي

على ان الترديد ليس الا طريقة واحـدة من الطرق التي

يتبعها البلغاء في تقوية الاداء . ويروى عن الفيلسوف الكندي انه قال مرة : « اني لأجد في كلام العرب حشواً ، يقولون : عبدالله قائم ، وان عبدالله قائم ، وان عبدالله لقائم ، والمعنى واحد . » فاجابه احد الادباء ، وقيل هو ابو تمام : « عبدالله قائم تخبر بها من هو خالي الذهن من قيام زيد . وان عبدالله قائم تخبر بها من هو متردد في تصديق قيام زيد . وان عبدالله لقائم تخبر بها من هو منكر قيام زيد . » وهذه هي الاضرب المعروفة في علم المعاني باضرب الخبر الثلاثة ، تختلف فيها صورة الاداء باختلاف درجة التأكيد المطلوبة بالقياس الى حالة المخاطب الذهنية أهي حالة خلوٍ تام من الخبر ، ام حالة تردّدٍ ، ام حالة انكار . وقد سميت « اللام » التي تدخل على خبر أنّ لام الجحود لانها تأتي في توجيه الخطاب الى منكر الخبر او جاحده .

ومن طرق التأكيد : تقديم ما حكمه التأخير في الاصل ، واستعمال المفعول المطلق ، والقصْر ، كقول الراجز :

برجاً بنى كسرى ، فهل أغناه ، وصدّ طيف الموت عن مغناه ؟

(قدّم المفعول به على الفعل) ، وكقول زهير :

بكرن بكوراً واستحرن بسحرة فهن ووادي الرسّ كاليد للفم

(استعمل المفعول المطلق « بكوراً » لتأكيد « بكرن ») ، وكقول الشاعر :

ليس من مات فاستراح بميتٍ انما الميت ميّت الاحيـاء

(قصر الموت على الذين يُحسبون في الاموات وهم احياء).

المبالغة . وهي فن آخر من فنون تقوية الاداء . ومدارها على تضخيم المعنى طلباً لبعد التأثير وعمقه ، كقول المتنبي يصف جيش الروم الزاحف لملاقاة سيف الدولة في معركة الحدث الحمراء :

خميسٌ بشرق الارض والغرب زحفه
وفي أذُنِ الجوزاء منه زمازم

والمبالغة مستحبة بمقدار ، ولكن ربما تجاوزت المدى فاصبحت اغراقاً وغلواً وانقلبت من جدٍّ الى اضحاكٍ[1] كقول المتنبي :

فخذا ماء رجله وانضحا في المُدْنِ تأمن بوائق الزلزال

وقول شوقي :

ومذ شام هذا البدر فيك رجاحة
عليه بميزان البها اذ تأملكْ
هوت كفة الميزان فيك الى الثرى ،
وخفّت به الاخرى فعُلق بالفلك

وتبدو على الشعراء في ادوارهم الباكرة نزعة الى مثل هذا الاغراق والغلو ، يحاولون بها قبل نضجهم تستير فقرهم المعنوي .

الطباق . باب ادرجه العلماء في ما سموه البديع المعنوي .

١ أو الى قصد السخر والتهكم .

وفحوى الطباق أنه بيان بمقابلة الاضداد بعضها الى بعض . وسر جماله أنه يعبر عبارة قوية عن الفاجع والمضحك ، وعن الروابط البعيدة والتحوّلات الغريبة بين النقائض ، وسواء أكان ذلك في الطبيعة من جماد وحي ، ام كان في المعقولات والاخلاق . وكان ابو تمام من اسياد هذا الفن ، وله فيه التوفيقات البديعة ، قال من بائيته في فتح عمورية :

بصرت بالراحة الكبرى فلم ترها

تُنال الا على جسر من التعب

الطباق بين الراحة والتعب ، وجماله في هذا الجسر الذي مثّل به الشاعر طريق الوصول من الضد الى ضده . وقال الشاعر :

على رأس عبدٍ تاجُ عز يزينه   وفي رجل حرٍّ قيد ذل يشينه

استطاع بهذه الطباقات ان يصور الواقع الفاجع الذي يتوج العبد ويقيد الحر .

ولجبران خليل جبران في خطاب الارض قطعة رائعة يتجلى فيها ما للطباق من اثر في تجويد البيان ، فتأملها . قال :

« نحن نكلم صدرك بالسيوف والرماح ، وانت تغمرين كلومنا بالزيت والبلسم . نحن نزرع واحاتك بالعظام والجماجم ، وانت تستنبتينها حوراً وصفصافاً . نحن نستودعك الجيف ، وانت تملأين بيادرنا بالاغمار ومعاصرنا بالعناقيد . نحن نصبغ وجهك بالدم ، وانت تغسلين وجوهنا بالكوثر . نحن نتناول

عناصرك لتصنع منها المدافع والقذائف ، وانت تتناولين عناصرنا وتكوّنين منها الورود والزنابق . »

البيان بتحميل الكلام غير ظاهره . ونحسب القارىء قد اصبح عند هذا الحد على شيء من العلم بهذا الباب البياني الذي يشتمل على ابواب . وهل الكناية والاستعارة والمجاز سوى ضروب من تحميل الكلام غير ظاهره ؟ لكن الذي نقصده هنا يختلف عما اثبتناه هناك . فقد نحمّل الكلام غير ظاهره مع خلوه خلواً مطلقاً من دلالة ، سوى التحصيل العقلي ، تدل على اننا اردنا به غير ظاهره . فاذا قلنا مثلًا : « عيشة راضية » ، فلا شيء سوى العقل يدل على اننا اردنا عيشة مرضية ، لان العيشة لا ترضى بل يُرضى عنها . ولذلك سمّي هذا المجاز عقلياً .

واذا قال ابن ابي ربيعة في مطلع رائيته :

أمن آل نعم انت غاد فمبكر غداة غد ام رائح فمجهّر

فلا شيء سوى العقل يدلنا على ان الشاعر لم يقصد بقوله : « انت » شخصاً ماثلًا امامه يخاطبه ، بل جرّد من ذات نفسه شخصاً وجه اليه السؤال والتفت من ضمير المتكلم الى ضمير المخاطب .

على ان البيان بتحميل الكلام غير ظاهره لا ينحصر في اللفظ المفرد ، بل يقع ايضاً في المركّب وسواء أكان خبراً

ام انشاء . فاذا قلنا : شُلت يد الظالم ، فنحن لا نخبر ان يد الظالم شلت بل ندعو عليها بالشلل . واذا قال بشار :

اذا انت لم تشرب مراراً على القذى
ظمئت ، واي الناس تصفو مشاربه ؟

فهو لم يرد بالسؤال : « اي الناس تصفو مشاربه ؟ » ، ان يستفهم في سبيل جواب يتلقاه ، بل اراد ان ينكر بهذا الاستفهام وجود انسان تصفو مشاربه . واذا قال المتنبي :

ليت الحوادث باعتني الذي اخذت
مني بعلمي الذي اعطت وتجريبي

فهو لم يقصد ان يتمنى على الحوادث تمنياً جدياً أن تعيد عليه شبابه ، بل قصد اظهار الحسرة .

وللجاحظ رسالة بليغة اشتملت على استفهامات كثيرة هي رسالة « التربيع والتدوير » بعث بها الى كاتب اسمه احمد ابن عبد الوهاب . ومؤكد ان الجاحظ لم يوجهها الى هذا الكاتب على سبيل طلب الجواب ، بل على سبيل التهكم والاستخفاف بقلة علمه وكثرة دعاويه .

المعاني

في الفصلين السابقين ، بحثنا المبنى الادبي : مادته وقوالبها ، ثم بحثنا طرقَ الاداء ، فلم يبق امامنا الا ان ننتقل الى بحث المعاني التي هي غاية المبنى الادبي وطرُقِ الأَداء .

المعاني لا يمكن حصرها . والمعاني معادن يعجز الناقد عن حدها او حصرها ، يجدهـــا الشاعر او الكاتب في عالم نفسه وفي ظواهر الطبيعة وبواطنها وفي الاجتماع البشري . اما عمدة الشاعر او الكاتب في اثارة المعاني فهي الخيال والعقل والعاطفة ، تؤازرها ثقافة شاملة . ومن هنا ايّد ابن الاثير في « المثل السائر » رأي القائلين : « ينبغي للكاتب ان يتعلق بكل علم حتى قيل : كل ذي فنّ يسوغ له ان ينسب نفسه اليه فيقول : فلان النحوي وفلان المتكلم ، ولا يسوغ له ان ينسب نفسه الى الكتابة فيقول : فلان الكاتب ، لما يفتقر اليه من الخوض في كل فن . »

وكما ان المعاني لا يمكن حصرها كذلك لا يمكن تبويبها . وقد حاول قدامة بن جعفر ، الناقد العربي القديم ، ان يبوّب المعاني فقال حين اقبل على ذكر النسيب في كتابه « نقد الشعر » :

« يجب ان يكون النسيب الذي يتم به الغرض هو ما كثرت فيه الادلة على التهالك واللوعة ، وما كان فيه من التصابي والرقة اكثر مما يكون من الخشن والجلادة ، ومن الخشوع والذلة اكثر مما يكون فيه من الاباء والعز ، وان يكون جماع الامر فيه ما ضادّ التحافظ والعزيمة ووافق الانحلال والرخاوة . »

فاذا سلمنا بهذا الرأي امتنع علينا ان تنسب الى الغزل كل شعر غير خنث ولا مائع ولا مجبول بالدموع ، وتحتّم ان نضرب عرض الحائط باشباه هذين البيتين الغزليين الضاحكين لابراهيم بن المهدي :

انت تفاحتي ، وفيك مع التفاح رمانتان في غصن بانِ
واذا كنتَ لي ، وفيك الذي فيك ، فما حاجتي الى البستان ؟

فالسرّ اذاً ليس في تبويب المعاني وفق صفات معينة ، بل في قدرة الشاعر او الكاتب على التأليف بينها لتخدم غرضه . قال احد الشعراء يهجو وزيراً :

هو الوزير ،ولا أزْرٌ يُشدّ به ، مثل العروض له بحر بلا ماء

فواضح ان العروض (علم وزن الشعر) ، وما يتبع العروض من ابحر ، بعيد عن ان يدخل في معاني الهجاء . لكن الشاعر لما رأى ان وزيره المهجو لا يُشد به الازر ، فطن الى ان ابحر العروض تسمى ابحراً ولا ماء فيها ، فألف بين المعنيين عن طريق التشبيه تأليفاً موفقاً جاء دليلًا على مهارته

في اثارة المعاني من شتى معادنها وبرهاناً على حسن تصرفه بها في سبيل القصد المنشود .

موافقة المعاني للمقام . على ان المعاني لا بدّ لها ، وان لم تخضع لحصر ولا تبويب ، من ان تفي بشرط اساسي هو الموافقة للمقام او لما يسميه البلاغيون مقتضى الحال . فربما كان المعنى في حد ذاته سليماً ، لكنه يعاب بالقياس الى المقام الذي قيل فيه . وسواء أكان المقام حالة خارجية يواجهها الشاعر او الكاتب ، ام حالة داخلية تطرأ عليه ، فالشاعر الذي حكي انه دخل على الرشيد وهو في قصر جديد ابتناه ، فانشده في المطلع :

« يا دار غيّرك البلى ومحاك ... »

انما كان غير بليغ البتة ، لان المسافة بين المعنى والمقام جاءت نائيةً جداً ، بل جاء المقام والمعنى ناشزين على خط مستقيم .

وكثيراً ما يجد الشاعر او الكاتب نفسه محمولاً على الكلام في موقف حرج يتطلب منه مهارة خاصة في الملاءمة بين المعنى ومقتضى الحال . فعندئذٍ يتبين مقدار حظ الشاعر او الكاتب من البلاغة . ولا شك ان ابن نباتة كان بارعاً حقاً حين قال لابن صلاح الدين مهنئاً اياه بالملك ومعزياً بأبيه :

هناءٌ محا ذاك العزاء المقدّما   فما عبس المحزون حتى تبسما

واحمد شوقي كان في براعته متفوّقاً حين قال في « آيا صوفيا » وكانت كنيسة فاحيلت الى مسجد :

كنيسة صارت الى مسجد هديةُ السيّد للسيـــد

وهذا الباب – نقصد مطابقة المعاني لمقتضى الحال – باب واسع لا يحيط به نطاق . وانما اشترط النقاد في المعاني ان توافق المقام ، لانه لا بد من تجاوب بين نفس الاديب وقرائه او سامعيه . فاذا فاجاهم الاديب بما لم يهيئهم لتقبّله المقام ، لم تبلغ معانيه الى غايتها من ممازجة عقولهم وعواطفهم .

وضوحها . وبديهي ان المعاني اذا احتاجت الى مطابقة مقتضى الحال ، احتاجت كذلك الى الوضوح . ومطابقتها لمقتضى الحال هي وجه البلاغة فيها . اما وضوحها فهو الفصاحة . وليس المقصود بوضوح المعاني ان تكون سطحية ، او مبسّطة ومفصلة تبسيطاً وتفصيلاً يبيحانها للاذهان القاصرة . فمعلوم ان عمق المعاني فضيلة فيها ، كما أن التلميح والايحاء والايماء والرمز هي اجود من التبسيط وكثرة التفصيل والشرح ، على ما سنرى في خاتمة الفصل . لكن المراد بوضوح المعاني ان لا تكون مغلقة او غامضة أو معقدة . واغلب ما تأتيها هذه العيوب من ان الشاعر او الكاتب لم يتّبع من الروية والاناة ما يمكنه من معانيه ، ثم لم يسأل نفسه هل يفي اداؤه حق الوفاء بالقصد الذي رمى اليه ، أم لا يفي . قال الشاعر :

والعيشُ خيرٌ في ظلال الجهل ممن عاش كدّا

أراد ان العيش مع الراحة في ظلال الجهل خيرٌ من العيش مع الكد في ظلال العلم . فظاهر ان اداء البيت مخلّ بمعناه .

وقال ابو تمام :

لو لم تفتّ مسنَّ المجد مذ زمنٍ

بالجودِ والبَأس ، كان المجد قد خرفا

وهذا البيت[١] على صيغته الواردة هو من الصناديق المحكمة الإقفال . فلو نثرناه لوجدنا ابا تمام يقول لممدوحه أبي دلف العجلي : لولا انك فتيت المجد — أي : اعدته فتىً — بجودك وبأسك ، لكان المجد قد خرف بعد ما اسنّ وشاخ . وهذا كلام لا يمكن تحصيل معناه الا على وجه الحدس . قد نفهم بقوله : « فتيت المجد » ، ان ممدوحه قد جدّد شباب المكرمات بأعمال لم يأتِ مثلها أحدٌ منذ زمن بعيد . لكن ماذا اراد بقوله : « كان المجد قد خرف » ؟ وما عسى ان يكون خرف المجد ؟

ومثل هذا الاغلاق والغموض والتعقيد ربما استهوى

١ وقع لي في الطبعة السابقة أن قرأت : « لو لم َ تفتَّ » في موضع « لو لم تفتِ » ، فزاد البيت استغلاقاً لان فت من معنى دق او طحن باصابع اليد ، وحرت فيما عسى ان يكون الشاعر قد قصد بقوله : لو لم تدق المجد او تطحنه باصابع يدك . ثم رجح عندي ان ابا تمام انما اراد « لو لمْ تفتِ ». ولعل الله بعد اليوم يهديني الى مخرج من « خرف المجد » !

فتيان الشعراء الناشئين ، فقالوا : وزعموا ان على القارىء ان يفهم من كلامهم ما عسى ان يلهمه الله فهمه .

اقتران المعاني وتسلسلها . ومن شروط المعاني ، التي تتمشى مع وضوحها وموافقتها المقام ، شرطُ الاقتران والتسلسل . ولما كان من المفروض ان للشاعر او الكاتب غرضاً رئيساً في ما ينظم او يكتب ، فالمعاني ينبغي لها ان تكون متدرجة بالقارىء شطرَ ذلك الهدف الرئيس . وقد جعل ابن الاثير ثاني ركن من اركان الكتابة « ان يكون خروج الكاتب من معنى الى معنى برابطة ، لتكون رقاب المعاني آخذة بعضها ببعض ، ولا تكون مقتضبة . »

وهنا لزام في عنقنا ان نعترف ان شعراء العرب ، على وجه الجملة ، لم يكونوا ممن يتقيدون بغرضهم الرئيس ، فيقتصروا من المعاني على ما له صلة بغرضهم فتؤلف القصيدة عندهم وحدة تامة . واذا نحن تناولنا ديواناً ما وقرأنا فيه قصيدة مدح ، مثلاً ، فالمرجح اننا نجد فيها مقداراً من ابيات الغزل او غيره لا تمتّ الى صلب الموضوع . وكتّاب العرب ايضاً ميّالون في تآليفهم الى الشرود من غرضٍ الى غرض . وهكذا رأينا كثرة من التآليف الادبية العربية لا تجري على نظام ، تفاجئنا حين نقرأها بمواضيع شتى لا نتوقع العثور عليها في حيث قيض لنا ان نعثر عليها . وتُعرف هذه الطريقة

بـ « الاستطراد » ، والجاحظ اشهر ممثليها ، تجعل المطالعة متنوعة مريحة ، الا انها تضحي بالتسلسل الفكري ، والتأليف الحديث لا يتبناها على كل حال .

الصدق . ومن اعظم شروط المعـــاني الصدق . لكن يجب ان لا نخلط بـين نوعين من الصدق : العلمي والادبي . فالصدق العلمي هو ما طابق الوقائع والحقائق المجردة كقولنا : « الشمس تشرق نهاراً وتغيب ليلًا » ، بينما يعني الصدق الادبي صدقَ احساسٍ وايمان من الكاتب او الشاعر بمعانيه . وليس ضرورياً ان تكون تلك المعـــاني صادقة بالنسبة الى الوقائع والحقائق المجردة . قال ابو تمام في الرثاء :

مضى طاهرَ الاثواب لم تبق روضة ،
غـداة ثوى ، الا اشتهت انهـا قبر

فنحن على يقــين ، من حيث الواقع والحقيقة المجردة ، ان ليس في الدنيا روضة اشتهت ان تكون قبراً للمرثي او أحست موته . لكننا مع ذلك لا ندّعي ان هذا معنى كاذب ، لاننا نتصور ابا تمام نفسه احس وآمن لدى موت الفقيد ان كل روضة اشتهت ان تكون قبراً يضم رفاته . وبالطبع ، هذا لا يعني ان الشاعر او الكاتب يستطيع ان يذهب كل مذهب في المغالاة فيقول مع المتنبي :

فخذا ماء رجله وانضحا في الـ مدن تأمن بوائق الزلزال

ثم يدّعي ان الامر صادق بالنسبة اليه . فالمغالاة ، كما مرّ بنا ، من العيوب الشائنة .

وليس ضرورياً ان تكون المعاني الادبية صادقة بالنسبة الى كل انسان . فالاصل ان تكون صادقة ، اولاً ، من جهة كاتبها او شاعرها . على اننا نعلم ان المعاني تعظم قيمتها كلما اتسع نطاق صدقها بالنسبة الى الناس ، لان الكاتب او الشاعر عندئذ يكون ممثلاً في شخصه إما فئة ، واما امة ، واما الانسانية باسرها . قال المتنبي :

اذا ساء فعل المرء ساءت ظنونه
وصدّق ما يعتاده من توهم
وعادى محبيه بقول عداته
واصبح في ليل من الشك مظلم

فهذه المعاني ليست صادقة بالقياس الى المتنبي وحده ، بل بالقياس الى الناس كلهم . ومن هنا قال القائل : « كأن ابا الطيب يتكلم بألسنة جميع الناس . » ولا تكاد مزية في المعاني تعدل صفة الصدق الادبي . فان المعنى وان كان جيداً ثم علمنا ان صاحبه منافق او متملق فيه ، هبطت جودته . من ذلك اننا نقرأ قول المتنبي في كافور :

انت الحبيب ولكني اعوذ به
من ان اكون محباً غير محبوب!

وهو معنى جيّد ، ثم ندرك ان المتنبي لم يكن شغفاً

بكافور هذا الشغف كله ، بل انما كان في دخيلة نفسه يزدريه ، لكنه يداجيه لانه يطمع منه في الولاية ، حتى اذا عجز عن الظفر منه بمطمعه نهشه بالهجاء أقبح نهش . فكيف لا تهبط عندئذ في رأينا قيمة معنى المتنبي في هذا الموضوع ؟

المعاني بين الابتذال والتقليد والابتكار . والمعاني تتفاوت قيمتها من حيث هي مبتذلة قد شاع استعمالها ورخصت ، او من حيث هي تقليد ونقل عن معانٍ سبقتها ، او من حيث هي جديدة فيها ابتكار وتوليد .

فمن المعاني المبتذلة قول القائل :

الليل ليل والنهار نهار   والارض فيها الماء والاشجار

وقول الآخر :

كأننا ، والماء من حولنا ،   قوم جلوس حولهم ماء

وتعتبر المعاني مبتذلة لا لسخفها فقط ، بل لان الالسنة لاكتها طويلاً . وفي الشعر العربي وفرة من هذه المعاني نصادفها في كثير من ابوابه كالمدح والرثاء والغزل ، منها مثلاً : تكرار التشبيه بالاسد والقمر والورد والدر .

ولعيب الابتذال في المعاني شقيقٌ لا يقلّ عنه هو عيب التقليد . ويوم قال الصاحب بن عباد :

لبسن برود الوشي لا لتجملٍ
ولكن لصون الحسن بين برود

كان ينسخ نسخاً مفضوحاً قول المتنبي :

لبسن الوشي لا متجملاتٍ
ولكن كي يصنّ به الجمالا

على ان انتفاع الكتّاب والشعراء بعضهم بمعاني بعض أمرٌ لا مناص منه ما دامت العقول والعواطف البشرية تتماس وتتلاقح [١] . لكن من الأخذ ما يرافقه تقصير عن الاصل ، ومنه ما يرافقه تحسين في الاصل . قال المتنبي وهو يقصد سيف الدولة :

رمى واتقى رميي ومن دون ما اتقى
هوى كاسر كفي وقوسي واسهمي

أتى بعده اسماعيل صبري فقال :

اذا خانني خلّ قديم ، وعقني ،
وفوّقت يوماً في مقاتله سهمي
تعرّض طيف الود بيني وبينه ،
فكسّرت سهمي ، وانثنيت ولم أرم

يكاد المعنيان لا يختلفان . فالمتنبي يقول : ان حبيبه ، امير بني حمدان ، قد رماه ، ثم خاف من شاعره ان يرميه

١ في خزانة النقد الادبي عند العرب اثران جليلان في هذا الموضوع ، موضوع دبيب الشعراء بعضهم الى معاني بعض ، قصدنا كتاب الموازنة بين ابي تمام والبحتري للامدي ، والرسالة الحاتمية في مقتبسات المتنبي عن ارسطوطاليس ، وكلاهما مطبوع سهل المتناول .

كما رماه ، لكن هوى المتنـــبي كسر كفه وقوسه واسهمه وحال بينه وبين ان يرمي حبيبه . وكذلك اسماعيل صبري يقول : انه اذا اراد ان يرمي خلًا قديماً خانه ، تعرّض طيف الصداقة بينه وبين خله فحمله على تكسير سهمه ورده عن ان يرميه . فالراجح ان اسماعيل صبري اخذ معناه عن المتنبي ، غير انه قصر عن مستواه . فجوهر المعنى الذي جلاَّه المتنبي في بيتٍ واحدٍ لم يستطع اسماعيل صبري ان يحيط به إلا في بيتين . ثم ان هذه الكف والقوس والاسهم التي كسرها هوى المتنبي لسيف الدولة قد اكسبت معنى ابي الطيب قوة وجمالاً خاصاً .

وقال بشار بن برد :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته

وفاز بالطيبات الفـــاتك اللهج

فقال سلم الخاسر :

من راقب الناس مات هما وفاز باللذة الجسورُ

فهتف بشار : خمل بيتنا وسار بيت سلم ! وهذا ما وقع بالفعل . وبين البيتين معنى مشترك متماثل . فبشار يقول : ان مراقب الناس محقق خائب ، وان الفـــاتك اللهج هو الظافر بالطيبات، وسلم يوافقه . ولكن : « مات هماً » في قول سلم اقوى من قول بشار : « لم يظفر بحاجته » ، وكلمة « الجسور » اسرع الى الفهم من « الفاتك اللهج » ، و « فاز باللذة الجسور » أخف في المدوالة من « وفاز بالطيبات الفاتك اللهج » .فان كان

سلم قبس المعنى عن بشار فقد جوّده .

وقال الشاعر القديم :

ترى الفـــتى ينكر فضل الفتى
في عمره حتى اذا مـــا ذهب
جدّ بـــه الحرص على نكتة
يكتبها عنه بمــاء الذهب

فجاء بعده من قال :

يعيش على الغبن اهل النبوغ ويرمون بالحسد المنكر
فان تخفت الارض اصواتهم تعالى صداهم مع الاعصر
فقالت بهم كتبٌ مذهبات وقامت تماثيل من مرمر
فهل كانت العبقرية ذنبـــاً وغفرانها مصرع العبقري ؟

فبيّنٌ ان الشاعر اللاحق قد استند الى معنى الشاعر السابق ودار عليه . غير أنه استطاع ان يشتق منه معاني لم تخطر للشاعر القديم ببال ، فكان آخذاً ، الا انه كان مجدداً مولداً .

أما الابتكار في المعاني ، اي استنباطها من ينابيعها ومعادنها في النفس ، والطبيعة والمجتمع ، دونما التفات الى شاعر او كاتب آخر ، فانه اندر شيء . وممن اتيح لهم الابتكار ابو نواس في موضوع الخمر ، اتكأ قليلاً على من تقدموه كالأعشى والاخطل والوليد بن يزيد الاموي ، الا انه انفرد باختراعات معنوية جديدة كل الجدة .

وخليل مطران في العصر الحديث قد وفق الى ابتداعات

استوحاها في عالم الاجتماع كقوله في الجماهير المصرية التي كانت تسجد قديماً لدى تمثال رعمسيس المنحوت من مرمر :

فبجلت تحت تاج الملك مدميها وقبلت دمها في المرمر القاني

قصد أن رعمسيس ، الفرعون الفرد ، لم تقم له هذه العظمة الا على استنزاف الشعب ، فحين كانت الجماهير تقبّل تمثاله لم تكن في الحقيقة تُقبّل الا دمها الذي أُريق لاعلاء مجد فرعون !

ومطران يندد في هذا المعنى بالطغاة ، وبالشعوب التي تنقاد لحكمهم صاغرة .

نظرة في المبنى والمعنى متلازمين . سبق لنا ان قلنا ان اعتبار المبنى والمعنى ، منفصلاً واحدهما عن الآخر ، هو اعتبارٌ محض اصطلاحي . واتضح لنا بالتطبيق ان المبنى لا يستقيم دون التفاتٍ ، صريحٍ او ضمني ، الى المعنى ، كما ان المعنى لا يصح بالانقطاع عن مُجسّده ، اي المبنى . فهذا موضوع لا نعود اليه الساعة .

لكن لا بد لنا من ان نذكر ان العمل الادبي ، من حيث هو مبنى ومعنى متلازمان ، قد يكون مبناه مختصراً بالقياس الى معناه او مساوياً له او فضفاضاً عليه . فالحالة الاولى تعرف بالايجاز ، والثانيــة بالمساواة ، والثــالثة بالاطناب .

والايجاز على وجه عـــام هو افضل هذه الحالات ، لانه يقوم على الايماء والتلميح ، ويفسح في المجال لحظ القارىء او السامع من القدرة على التحصيل العقلي . والايجاز نوعان : حذف وقِصَر . فايجاز الحذف ما بني على اسقاط جزء من الكلام يستطيع القارىء او السامع ان يستنتجه بنفسه . من ذلك ان معاوية بن ابي سفيان قال مرة لصحار العبدي : « ما البلاغة ؟ » فاجـابه : « ان تقول فلا تبطىء ، وتصيب فلا تخطىء . » فأنّبه معاوية : « أكذا تقول يا صحار ؟» فاجابه : « البلاغة ان لا تخطىء ولا تبطىء . » فاسقط من كلامه السابق الجزء الذي لا حاجة اليه .

وايجاز القـصر ، وهو ارفع نوعَي الايجاز ، سر ه القدرة على الاشارة باللمحة اللفظية القصيرة الى المعنى الذي لا يلبث ان يستدعي معاني اخرى متصلة بـــه ، كقول امرىء القيس في وصف فرسه : « قيد الاوابد » ، فقد افرغ في هذين اللفظين نشاط الفرس ، وسرعة لحاقه بالصيد ، وعجز الحيوان الوحشي الشّرود عن الهرب والخلاص منه .

اما المساواة فهي عمدة الانشـــاء الوسطّ ، تؤدي من المعنى قدراً لا يزيد على اللفظ ولا ينقص ، كقول المتنبي :

ووضع الندى في موضع السيف بالعلى
مضرٌ ، كوضع السيف في موضع الندى

واما الاطناب فهو مركب خطر قد ينزلق صاحبه الى

حشو الكلام ولغوه . قال ابو العتاهية :

بكيت على الشباب بدمع عيني
فما نفع البكاء ولا النحيب

فذكْرُ الدمع بعد البكاء ، ثم ذكر العين بعد الدمع ، ثم ذكر النحيب بعد البكاء ، لا يكاد يكون له وجه هنا سوى الحرص على إتمام الوزن . ولو قال ابو العتاهية : « بكيت على الشباب فما نفع البكاء »، لما فقد الكلام سوى رنينه الموسيقي ، ولبقي المعنى وافياً .

على ان للاطناب مواطنه التي يحسن فيها موقعه او توجبه الضرورة.

قال القرآن في خطاب الله لموسى : « وأدخل يدك في جيبك تخرج بيضاء من غير سوء . » فقوله : « من غير سوء » ، مضمن في قوله : « بيضاء » . لكن لما كان البياض قد يعني البرص ، احترس القرآن بقوله : « من غير سوء » ، فكان للاطناب في هذ الموضع سببه الموجب .

الأنوَاع وَالمواضِيع وَالأسَاليبُ

يأتي العمل الادبي على نوعين اساسيين : الشعر والنثر .

الشعر ، الوزن والقافية . اما الشعر فقد حدّده القدماء بانه الكلام الموزون المقفى . وظاهرٌ ان هـذا التحديد انما جاء مقصوراً على النظر في الشعر من حيث القالب . فلو التفتنا الى قول ابي تمام :

همم الفتى في الارض اغصان المنى
غُرست وليست كل حين تورق

ثم الى قولنـا : « يتمنى الانسان ويسعى ، لكنه لا يوفق دائماً الى بلوغ الرغائب » ، لوجدنا الفرق بين القولين ان كلام ابي تمام يجري على وزن هو الكامل ، ويحـط على روي القاف المضمومة في « تورق » . غير اننا ندرك لدى التأمل ان هذا الفرق ابسط الفروق . ففي كلام ابي تمام رنينٌ موسيقي نشأ عن الوزن ، وليس في كلامنا مثل هذا الرنين . وعند ابي تمام تصوير خلا منه كلامنا ، وهو تمثيل همم الفتى بانها اغصان امانيه ، يَغرِسُها ، فتورق احيـاناً ، واحياناً لا تورق . شاء بذلك ان يمثّل ما يصيب الانسان من الخيبة والنجاح في

مساعيه .

فيتبين ، اذاً ، ان الشعر يخالف النثر في الوزن والقافية من حيث القالب ، ويخالفه في الاداء ايضاً ، فشرط الشعر ان يكون اوفر حظاً من النغم وسحر العبارة ، عدا اتقاد العاطفة وشبوب المخيلة [١] .

الشعر ، ولاسيما العربي منه ، حريص اعظم الحرص على عنصر الرنين الموسيقي فهو موقوف قبـــل كل شيء على اطراب الاذن ، وتلاوته لا تطيب الا صائتة وفي شيء من الترنم ، ومن هنا قيل : انشاد الشعر .

ولما كان الرنين الموسيقي احد مقوّمات الشعر العربي ، لزمته القـافية الواحدة في القصيدة كلها ، بل ربما عمد الشاعر الى التقفية في داخل البيت الواحد كقول مسلم بن الوليد :

تمشي الرياح به حسرى مولهـة
حيرى تلوذ باطراف الجلاميد !

ولعل مقصدنا يصبح اجلى اذا كتبنا البيت على الوجه الآتي :

تمشي الرياح به حسرى ،
مولهة حيرى ،
تلوذ باطراف الجلاميد !

١ يقول ابن رشيق في « العمدة » : « سمي الشاعر شاعراً لانه يشعر بما لا يشعر به غيره . » والشعور هنا الانفعال العاطفي والادراك العقلي معاً .

وكذلك ارتبط الشعر العربي في القصيدة كلها بالوزن الواحد تاماً جاء او مجزوءاً ، وبالعروض الواحدة والضرب الواحد (العروض هي ختام صدر البيت ؛ والضرب هو ختام عجُزه) .

ومعلوم ان في اللغة العربية ، اصلاً ، ستة عشر بحراً [١] تتألف من التفاعيل ، والتفاعيل عبارة عن متحركات وسواكن تسمى اسباباً واوتاداً وفواصل، مجموعها ستة : متحرك فساكن ، متحركان ، متحركان يليهما ساكن ، متحركان بينهما ساكن ، ثلاثة متحركات يليها ساكن ، اربعة متحركات يليها ساكن .

ومن التفاعيل تتألف الاجزاء وتكون صنفين : خماسية (ذات خمسة احرف) وهي : فعولُن ، فاعلُن ؛ وسباعية (ذات سبعة احرف) وهي : مفاعيلُن ، مُستفعلُن ، مفاعلتُن ، متفاعلُن ، فاعلاتُن ، مفعولاتُ .

وما لا جدال فيه ان هذه البحور الستة عشر توفر على الشعر العربي رنيناً موسيقياً مضبوطاً احسن ضبط . بل لو تأملنا كل وزن لعرفنا من تفاعيله – واحياناً من اسمه – ان له لوناً مقصوداً من النغم ينساق مع مواضيع مخصصة . فبحر

١ ينبغي للطالب ان يكون على معرفة بها من كتب العروض .

« الخبب [١] » ، مثلاً ، كاسمه ، شبيه بوقع حوافر الخيل على الارض وهي تخب ، ورنينه الموسيقي صالح لتمثيل الحركة المتكررة الرشيقة كانصباب قطرات المطر الشديد . وقد تنبه سليمان البستاني الى هذه الناحية في الاوزان العربية فألمّ بذكرها في المقدمة الحافلة التي كتبها لتعريبه الياذة هوميروس .

لكن مع ذلك لا بد من القول ان الاوزان العربية ، لفقرها في انواع التفاعيل ، تعرّض القصيدة ، برغم الرنين الموسيقي ، لعيب الوتيرة الواحدة . فالاذن بعد ان تسمع من القصيدة البيتين والثلاثة تصبح على علمٍ بالنغم ، وتوقن انه لن يتنوع ولو طال الانشاد حتى استغرق مائة بيت . ولعل اقرب الاوزان العربية لتنوع النغم « الرجز [٢] » لكثرة ما يسوغ فيه من الجوازات ، الا ان القدماء سموه « حمار الشعر » ونحّوه لنظم الخرافات او لاغراض الشعر التعليمي . ويلي الرجز « المديد [٣] » .

١ ويقال له « المتدارك » ايضاً لان الاخفش تداركه بعد ان لم يفطن له الخليل واضع علم العروض . ووزن الخبب : « فعلن » مكررة اربعاً في الصدر واربعاً في العجز . وعليه نظم شوقي نشيده في النيل : النيل العذب هو الكوثر والجنة شاطئه الاخضر .

٢ وزنه التام : « مستفعلن » مكررة ثلاثاً في الصدر وثلاثاً في العجز .

٣ وزنه التام : « فاعلاتن فاعلن فاعلاتن » في الصدر ومثلها في العجز . وعليه نظم تأبطشراً قصيدته المشهورة في الاخذ بالثأر :

ان بالشعب الذي دون سلعٍ لقتيلا دمه ما يطل

وقد نعته القدماء بالعنيد وندر استعمالهم له برغم طواعيته لتنوع النغم .

على ان المشكلة تبقى امامنا ، وهي : كيف السبيل الى جعل الشعر العربي اغنى في تنوّع النغم مع حفظ الرنين الموسيقي؟ ويقيننا ان العلة اصلاً ليست في الاوزان العربية بقدر ما هي في النظرة الى هذه الاوزان وفي طريقة استخدامها . والمعلوم ان في علم العروض – عدا المجزوءات[١] من شتى البحور – ذكراً لطائفة من الابحر ، منها الطويل [٢] والبسيط [٣] ، تسمى الممتزجة ؛ سميت ممتزجة لانها تتركب من الجمع بين الاجزاء الخماسية والسباعية .

وهكذا يكون باب جزْء البحور وباب المزج بين الاجزاء مفتوحاً في اصل علم العروض فلمَ لا يسوغ للشاعر اذاً ان ينتفع بهذا الباب ، فيقف عند الحد الذي يختاره من اجزاء الوزن ، ثم لا يقتصر على وزن واحد في القصيدة ، فينتقل

١ لاغلب البحور مجزوءات هي اختصار لها ، ووزن الكامل اكثر البحور مجزوءات . اصل وزنه : « متفاعلن » مكررة ثلاثاً في الصدر وثلاثاً في العجز ، وقد يصير عند الجزء : « متفاعلن متفاعلن فعلن » (للصدر والعجز) او « متفاعلن متفاعلن » (للصدر والعجز) .

٢ وزنه التام : « فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن » في الصدر ومثلها في العجز .

٣ سيأتي ذكر وزنه .

من بحر الى آخر مستلهما ذوقه حتى تتألف لديه قطعة شعرية منوّعة الرنين الموسيقي؟ ولقد صنع الوشّاحون في الاندلس شيئاً من ذلك [١]، فقال ابو بكر بن زهر :

لازمة

ما للمولّهْ
من سكره لا يفيقْ ؟
يا له سكرانْ
من غير خمرِ !
ما للكئيبِ المشوقْ
يندب الاوطانْ ؟

دور

هل تستعادْ
ايامنا بالخليجْ
ولياليـنا ؟
او يُستفادْ
من النسيم الاريجْ
مسكُ دارينا ؟

١ وللشعراء من الجيل اللبناني الطالع اشتقاقات واختراعات في هذا السبيل لها قيمتها ونفاستها. وقد تابعهم على ذلك كثير من شعراء الجيل الجديد في الاقطار العربية الأخرى .

او هل يكادْ
حسنُ المكان البهيجْ
ان يحيينا ؟

عود الى اللازمة

روض اظلّهْ
دوح عليه انيقْ
مورقُ الأفنانْ
والماء يجري
وعائمٌ وغريقْ
من جنى الريحانْ !

فاذا نظرنا الى ما فعل هذا الوشّاح وجدناه قد اكتفى في الشطر الاول بـ « مستفعلانْ » ، وفي الثاني بـ « مستفعلن فاعلان » ، وفي الثالث بـ « فاعلن مفعول » ؛ وعاد فجرى على هذا النسق في الاشطر الثلاثة الاخرى من اللازمة ، الا انه حرّك فيها نون « مستفعلان » . وعلى هذا النسق ايضاً تابع جريه في الدور الاول من اللازمة ، غير انه جعل الشطر الثالث منها على « فاعلن فعلن » لا « فاعلن مفعول » .

ولا يكاد يحتاج الى ذكر ان الشاعر في هذا النظم الذي اتبعه قد اجاز لنفسه ان يقف عند الحد الذي اختاره من اجزاء شتى الابحر ، فركب منها نمطاً استنبطه ووفق فيه الى رنين موسيقي مضبوط اغنى تنوعاً من ايٍّ من الاوزان

الاصلية . على ان الشاعر بعد ان استنبط هـذا النمط تقيّد به في الموشح كله . ورأينا ان ذلك قد عاد فعرّض النظم للانسياق على وتيرة واحدة .

فاي مانع يمنع لو تحرر الشاعر حتى من النمط الواحد فاثبت الكلام على النحو الذي ينقاد له شرط ان يكون موزوناً على وزن ما ، وشرط ان يأتلف له بالنتيجة رنين موسيقي ما ؟ فالقدماء حين قالوا : الشعر هو الكلام الموزون ، لم يشترطوا فيه الوزن الواحد . وليأذن لنا القارىء ان نقدم له مثلاً من شعر عرّبناه :

أمسافراً

سربله الليل البهيمْ
تطفأت فوقك النجومْ
بعيدٌ بعيد إيابُ الصباحْ
وشعلةُ المصباح
مرّ عليها عاصف مجتاحْ !
ما اوحش الطريقْ ،
ولا رفيقْ !
وما اقل الزاد ،
واكثر الصخر وشوك القتادْ !
أمن طعام الناس والشرابِ
حملتَ في القربة والجرابِ ؟!
الارض تحتك ظمأى

فاسكب عليها الماءْ
وفتت الخبز لطير السماء
وروحُكَ ساعَ تعطش او تجوعْ
فقل كفاها الحبّ خبزاً وماء
وحين تطمس الظلمْ
عنك مواقع القدمْ
فقل بنور العين نور الرجاء !

فكل شطرة من هذا الشعر موزونة . الا اننا وقفنا عند الحد الذي اخترناه من كل بحر شأن الوشّاحين ، واجزنا لنفسنا ان ننتقل من وزن الى وزن . ويقيننا ان النغم جاء منوعاً دون تفريط في الرنين الموسيقي .

ولا ريب ان مثل هذا التحرر يسعف الشاعر العربي ، لا على تنويع النغم وحسب ، بل على ملاحقة سلك المعنى وعلى اهمال التحشيات والجوازات التي كثيراً ما يفرضها التقيد بالوزن الواحد حتى على اسياد النظم ومن بلغوا الغـــاية في تطويع البحور الشعرية وترويض اللغة . لكن ضروريةٌ هنا الاشارة الى ان هذا التحرر ، الذي يجعل جل الاعتماد على حس الشاعر الموسيقي ، يجب ان تصحبه معرفة بالموسيقى . فالنظم الشعري شقيق الصنيع الموسيقي . ووشّاحو الاندلس انما وفقوا توفيقهم في تحرير الشعر العربي بعض التحرير لانهم كانوا موسيقيين او متأثرين بمقتضيات الغناء .

وهذا ينتهي بنـــا الى القول ان البيت ، وهو الوحدة التي منها يتألف الشعر العربي ، يجب ان يزول فيحل محله المقطع. والواقع ان البيت ، ولاسيما ما كان منه على الابحر الممتزجة كالطويل والبسيط ، ممطوط جداً . فوزن البسيط ، وهو :

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فعلـــن مستفعلن فعلن

يمكن ، في يسرٍ وسهولة ، تقسيمه الى مقطع من اربعة اشطر ، على الصورة الآتية :

مستفعلن فعلن
مستفعلن فعلن
مستفعلن فعلن
مستفعلن فعلن

فبدل ان نكتب هذا البيت لابي تمام على هذه الصورة :

تدبير معتصم بالله منتقم   لله مرتقب في الله مرتهب

نكتبه هكذا :

تدبير معتصم
بالله منتقم
لله مرتقب
في الله مرتهب

والغربيون لما قبسوا البيت الشعري عن العرب وسموه « استانزا »(Stanza ومعناها البيت)حولوا صورته الى مقطع.

بقيت القافية . وتكون في اللفظة التي ترد في ختام البيت ، وتنتهي بحرف يقال له الروي ، وبحركة يقال لها المجرى . فان سبق الروي حرف لين ، وكان هذا الحرف ألفاً ، وجب التقيد به في كل الابيات . لكن اذا كان حرف اللين واوا او ياء ، جاز التنقل بينهما مع ما يسبقها من كسر او ضم ، فاما الفتح فيجب التزامه . فـ « سنون » قافية توافق « بنين » ، غير انها لا توافق « الادنَون » او « الادنَين » . وقد اسلفنا ان القدماء فرضوا على الشاعر التقيد بالقافية الواحدة مدى القصيدة ، كما فرضوا عليه التقيد بالوزن الواحد ، فكان ذلك عبئاً فوق عبء . وارسل الرواة النوادرَ في سلطة القافية وتحكّمها فرووا مثلاً ان قاضي قُمْ ، من بلاد فارس ، عزلته من منصبه قافية اذ قال له الخليفة : « ايها القاضي بقم » ، ثم لم يجد ما يصرّع [١] به البيت الا ان يقول له : « قد عزلناك فقم » .

وبلغ من تشبث الشعراء العرب بالقافية ان نظم المعري ديواناً ضخماً حمل فيه نفسه على التزام رويين لا روي واحد ، وسماه « لزوم ما لا يلزم » كقوله :

تداولني صبح ومسي وحندس ومر علي اليوم والغد والامس

١ التصريع هو إرساء صدر البيت وعجزه على قافية واحدة ، واكثر ما يكون في المطالع .

يضيء نهـــار ثم يخدر مظلم ويطلع بدر ثم تعقبه شمس
اسير عن الدنيا وما انا ذاكر لها بسلام ، ان احداثها حمس

وأمرٌ مفروغ منه ان القافية الواحدة على مدى القصيدة قيد يحدّ من حرية الشاعر . والحق ان التعريف القديم للشعر بانه الكلام الموزون المقفى لم يشترط فيه ان يستقر على القافية الواحدة . لكن لا شك ان القافية عنصر ضروري في الشعر كالوزن . وقد احتفظ بها وشاحو الاندلس ، غير انهم نوّعوها واكثروا من ادخال السكون عليها . وكل الظن ان هذه هي الطريقة الفضلى . واللغة العربية غنية بالالفاظ التي تنتهي بالروي الواحد وتصلح قوافي متوافقة .

الاشكال الشعرية القديمة . القصيدة رأس الاشكال الشعرية عند العرب ، ظهرت مع الشعر الجاهلي ، اقدم الشعر العربي الموروث ، وظلت الى يومنا هذا لم يتغير شكلها ، او لم يكد يتغير ، مما يدعو الى الاعتقاد ان الشعر الجاهلي مرحلة مترقية من الشعر العربي .

تتألف القصيدة من ابيات مشطورة شطرين : صدراً وعجزاً . وتطّرد الابيات على وزن واحد وقافية واحدة حتى تتجاوز السبعة . فاذا كانت دون السبعة فهي النتفة او المقطوعة ، لا القصيدة . ويسمى النظم اذا جاء بيتين بيتين : دوبيت ، أو

رباعية ، بناء على الاشطر الاربعة ١ .

ويعنى الشعراء عناية خاصة بمطلع القصيدة او الاستهلال ، وفي اغلب الاحيان يصرّعونه ، أي يجعلون الصدر والعجز على قافية واحدة . وممن اشتهر بروعة المطلع ابو تمام كقوله في حريق الافشين :

الحق ابلج والسيوف عوارِ ، فحذار من اسد العرين حذار!

وكان الجاهليون ، والامويون من بعدهم ، يؤثرون في المطالع – أيّاً كان غرض القصيدة الاساسي – ان يقفوا بديار الاحبة الراحلين ويخاطبوها ويصفوا وحشتها وينصرفوا عنها بالبكاء . وسرت هذه العادة الى الشعراء العباسيين حتى تلاشت – ولم تكد – في عصرنا الحديث .

وفي هذا شاهد على ان القصيدة العربية ندر ان عرفت وحدة الغرض . فالشاعر ينتقل خلالها من موضوع الى آخر منقطع عنه كل الانقطاع . بل لقد غلبت – خصوصاً في قصائد المدح – طريقة واضحة هي ان يبدأ الشاعر بالوقوف

١ « الدوبيت » ، كما يدل لفظه ، أثر فارسي في الادب العربي ولم يظهر الا في وقت لاحق على ألسنة الشعراء المتأخرين كالحلي وابن الفارض . ووزنه : « فعلن متفاعلن فعولن فعلن » في الصدر ومثلها في العجز ، كقول القائل يصف ورداً منقطاً بالندى :

فتحت على تبسمات الفجر اجفانك يا مملكاً في الزهر
عيناك لمحت فيها رقرقة هل كنت حلمت في الكرى بالهجر؟

على ديار الاحبة الراحلين وذكر اجتيازه الصحارى على مطية يصفها ويصف الفلوات (وقد يستعيض من ذلك بالاقتصار على الغزل) . ومن ثم يكون الانتقـــال الى ذكر الممدوح . وشد ما اهتم النقاد لحسن الاسلوب في هذا الانتقال وسموه براعة التخلص وجعلوه فضيلة فنية . وكان المتنبي يأتي احياناً بالعجب العجاب في هذا الباب كقوله :

لو استطيع ركبت الناس كلهم   الى سعيد بن عبدالله بعرانا

وسعيد بن عبدالله هو ممدوحه ، جاءه ابو الطيب راكباً بعيراً من الحيوان ، ولو اتيح له لجاءه راكباً الناس كلهم على اعتبارهم من البعران !

ه وترى طائفة من النقاد الحديثين ان السبب في تفكك القصيدة العربية وفقدِ تركزها على موضوع واحد انما هو البيت الذي تتألف منه القصيدة والذي اشترط فيه القدماء ان يكون تاماً بذاته ، مستقلاً عما قبله وعما بعده من ابيات . فاذا اتصل ، وكان اتصاله لفظياً ، عدّ ذلك عيباً كبيراً سموه عيب التضمين [1] . لكن مع هذا لا بد من القول ان الشعراء ، بعدما اصبحت مادتهم في العصور العباسية اغنى من اسلافهم ، ظهرت في بعض اشعارهم مظاهر من التسلسل المعنوي حلت

١ كقول النابغة :

وهم وردوا الجفار على تميم   وهم اصحاب يوم عكاظ اني

شهدت لهم مواطن صادقات   شهدن لهم بصدق الود مني

محل التقطع الذهني القديم وطبعت القصيدة بطابع من وحدة الموضوع لم يكن متوافراً فيها من قبل. ولابن الرومي، خصوصاً، توفيقات في هذا الباب، كقصيدته في وحيد المغنية :

يا خليليّ تيّمتني وحيد   ففؤادي بها معنّى عميد

او في ثورة الزنج واحتلالهم البصرة :

ذاد عن مقلتي لذيذ المنام   شغلها عنه بالدموع السجام

فقد جال في مدى هاتين القصيدتين، على طولها، تجوالاً لزم فيه نطاق الموضوع الواحد ١.

اما الوحدة الاخرى، وحدة الاجزاء في التركيب، فيمكن القول ان القصيدة العربية لم تعرفها لاعتمادها على البيت.

وهنا تحسن الاشارة الى ان البيت الذي منه تتألف القصيدة لم يبقَ دائماً شطرين من صدر وعُجز، بل تحوّل احياناً الى خمسة اشطر فاصبحت القصيدة مخمسة. واصل التخميس ان يعمد شاعر الى قصيدة آخر، فيقدم على كل بيت منها ثلاثة اشطر من نظمه توافق المقام. قال السموأل مثلاً في لاميته :

تعيّرنا أنّا قليل عديدنا   فقلت لها : ان الكرام قليل

فقال صفي الدين الحلي :

١ لخليل مطران في العصر الحديث جهود مثمرة في سبيل وحدة الموضوع في القصيدة العربية.

وعصبة غدر ارغمتها جدودنا وباتت ومنها ضدنا وحسودنا
اذا عجزت عن فعل كيد يكيدنا تعيّرنا انّا قليل عديدنا

فقلت لها : ان الكرام قليل !

لكن الشعراء ، ولاسيما المحدثين ، استعملوا التخميس على غير وجهه الاصلي ، وبخاصة في القصائد القصصية ، فاصبحوا يأتون بالمخمسات من نظمهم دون ان يبنوها على قصائد شعراء آخرين .

ومن قبيل التخميس ، التشطير ، وهو ان يعمد الشاعر الى ابيات غيره فيضيف الى صدورها اعجازاً والى اعجازها صدوراً من نظمه . على ان شكل القصيدة يبقى بعد التشطير كما كان قبله . وربما اضاف الشاعر صدراً الى الصدر وصدراً الى العجز كما فعل احد الظرفاء بمطلع معلقة امرىء القيس :

رأى فرسي اسطبل عيسى فقال لي :
قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل
به لم اذق طعم الشعير كأنني
بسقط اللوى بين الدخول فحومل

الموشح . لم يصبح التجديد ملحوظاً في شكل الشعر العربي الا مع ظهور الموشح الاندلسي . وقد سبق ان اثبتنا قسماً من موشح ابي بكر بن زهر ، فبيّنا ان كلامه موزون الا انه لا يستقر فيه على وزن واحد ، ومقفى غير انه لا يستمر فيه على قافية واحدة . وارجح الرأي ان التوشيح نشأ اصلاً من محاولة الشعراء والموسيقيين والمغنين ان يزاوجوا

بين الالفاظ والالحان متقيّدين حيناً بالوزن الواحد ، كما فعل ابن الخطيب في موشحه « جادك الغيث[١] » ، ومنطلقين اكثر الاحيان مع طوائف من مجزوءات الاوزان المختلفة .

ويتضح من الصورة التي كتبنا بها موشح ابي بكر بن زهر ان شكل التوشيح كان مَطْلعاً يسمى « اللازمة » ، ثم مقطعاً يسمى « الدور » ، ينتهي بعودة الى اللازمة تسمى « القفلة » ، وهكذا حتى الختام . وبين اشهر الموشحات ، موشح ابن الخطيب « جادك الغيث » ، وموشح ابن سناء الملك « كللي يا سحب تيجان الربى ». لكن لا بأس بان نثبت هنا موشحاً غير مشهور لعله لابن سناء الملك :

لازمة

حمّلتُ مـــذ سارت الحمول وجداً مضى العمر وهو باق

دور

ساروا وسار الفؤاد لكن
جسمي مقيم على المساكن
وعـــنيَ الحبُ صار ظاعن
ما لي الى وصله وصولْ
لو سرت بالبرق والبراقِ

قفلة

١ على وزن الرمل .

دور

وغادةٍ كالقضيب قدّا
والورد والياسمين خدّا
كأنها البدر اذ تبدّى
وشعرها اسودٌ طويلْ
قفلة كأنه ليلة الفراقِ

دور

هوناً اتتنا تميل ميلا
سحابة كالسحاب ذيلا
فقلتُ : شمسٌ تزور ليلا !
وما درى كاشح عذولْ
قفلة فذاك من اعجب اتفاقِ

دور

وسدتها ساعدي لسعدي
وبت ارعى رياض ورد
وخمر ريق كذوب شهد
لو ذاقها مدنف عليلْ
قفلة لعاش والروح في التراقي !

الزجل . قال ابن خلدون في مقدمته المشهورة :

« لما شاع فن التوشيح في اهل الاندلس ، واخذ به

الجمهور لسلاسته وتنميق كلامه وترصيع اجزائه ، نسجت العامة من اهل الامصار على منواله ، ونظموا في طريقته بلغتهم الحضرية من غير ان يلتزموا فيها اعراباً ، واستحدثوه فناً سموه بالزجل والتزموا النظم فيه على مناحيهم الى هذا العهد . فجاؤوا فيه بالغرائب ، واتسع فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة . واول من ابدع في هذه الطريقة الزجلية ابو بكر ابن قزمان من قرطبة ، وان كانت قيلت قبله بالاندلس ، لكن لم يظهر حلاها ولا انسبكت معانيها واشتهرت رشاقتها إلا في زمانه . كان لعهد الملثمين وهو إمام الزجالين على الاطلاق » .

ومن هذا يظهر ان الزجل إن هو الا ضرب من التوشيح ، لكن لغته عامية لا تراعى في صيغ ألفاظها قوانينُ الصرف ، ولا في تراكيبها قواعدُ النحو ، وانما العبرة فيها بما يتخاطب به الناس في منازلهم واسواقهم . اما اوزان الزجل فبناؤها في الاغلب على النبّر Accent ، لا التفعيل Syllabe ، والعمدة فيها على الحس الموسيقي في السمع وعلى موافقة الغناء. ولا شك ان بين التوشيح الفصيح والزجل منزلة بين بين ، لم يكد يخرج فيها الشاعر على قواعد الصرف والنحو الا خروجاً يسيراً فيسكّن مثلاً حيث يجب التحريك ، ويتبع مع ذلك وزناً من الاوزان المدوّنة ، لاسيا الرمل تاماً او مجزوءاً ، وهو فيما نعتقد اقرب الاوزان الى الفطرة والطبع .

وقد راج في قطر اليمن نحو من هذا الشعر يسمى « الحُميني »، ومن ايمته الفاضل البكري ، قال :

فرثى من بعد صدّه   وسمح بالقبلتين
ولصق خدي بخدّه   وقطفت الوردتين !

وهو قريب جداً من الفصيح ، بخلاف الزجل . وحسبنا هذا المثل البديع نضربه من قول احد الزجالين المتقدمين ، يصف العنب وتحوّله الى خمر :

اقطع القطف اسود يحاكي الليل
شفق احمر يصير
يا ترى ذا السر في كرمه
او يكون في العصير ؟

الارجوزة . هي ما كان شعراً على وزن الرجز . وشكلها شكل القصيدة ، اي : انها تتألف من بيت بيت . فاذا كانت القافية المتبعة ترد فقط في آخر كل بيت ، كالمقصورة الدريدية ، فلا يكون اذاً فرق في الشكل بين الارجوزة والقصيدة . لكن كثيراً ما يجيء كل بيت من الارجوزة مصرّعاً بنفسه مع اختلاف القافية في البيت الذي يليه . ويعرف هذا الشكل من الرجز بالمزدوج [١] ، كقول ابي العتاهية :

١ ظهر في الاعصر العباسية .

ان الفراغ والشباب والجده   مفسدة لـلمرء اي مفسده
يا للشبـاب المرح التصابي   روائح الجنّة في الشباب !

وكثيراً ما يحافظ الشعراء على القافية الواحدة في الارجوزة : صدورها واعجازها [١] ، كالقول المنسوب الى حاتم الطائي :

اوقد فان الليل ليلٌ قرٌّ ،   والريح يا واقد ريح صر
عسى يرى نـارك من يمر   ان جلبت ضيفاً فانت حر !

وقد اختُصت طائفة من شعراء العرب بنظم الاراجيز في شتى الاغراض ، فسموا الرُجّـاز كرؤبة بن العجاج عصر بني امية . ومن ثم وقف الشعراء الاراجيزَ على الحكميات كما فعل ابو العتـاهية ، او على الطرديات – وهي وصف الصيد وآلته – كما فعـل ابو نواس ، او على التلخيصات والشروح كما فعل ابن مالك في بسط النحو تسهيلًا لحفظه ، وهذا هو الشعر المعروف بالتعليمي Didactique ، وليس فيـــه من الشعر شيء .

وعدا ذلك شاعت مقطعات من الرجز في الجاهلية والاسلام على ألسنة الفرسان قبل الدخول في مبـــارزة ، او خوض معركة ، كما شاع مثـل هذه المقطعات على ألسنة الامهات غناءً لاطفالهن ، فسمّيت شعر الترقيص ، كقول اعرابية :

يا حبذا ريـح الولدْ   ريح الخزامى في البلد

١ وهذه طريقة الجاهليين والامويين .

أهكـذا كل ولد ، ام لم يلد قبلي احد ؟

انواع الشعر . درج النقاد الغربيون الاصـــلاء على تصنيف العمل الشعري الى ثلاثـــة انواع كبرى باعتبار موضوع الشعر وصورة بنائه . فان كان الشعر مستمداً مما يجد الشاعر في نفسه من ألوان العواطف ، في شتى المواقف ، كالحب والكره والامل واليأس والابتهـاج والحزن ، فهو النوع الوجداني أَو الغنائي . سمي وجدانياً لكونه ، كما قلنا ، مستمداً مما يجد الشاعر ، اي : يحس ، في نفسه . وسمي غنائياً لانه نشأ مع الغناء ، ورأس خصائصه الرنين الموسيقي الرقيق فَرِحاً كان او كئيباً مما يأتلف مع نفس قائله في حالة من الحالات . ومن هنا كان الشعـر الغنائي قريب متناول المعاني، قصير النفس، لا يجري الاشواط الطوال.

اما النوع الثاني من الشعر فهو الملحمي نسبة الى الملحمة[1] ، اي : مشتبـك المعركة ، يـــدور على الحروب ويصوّر الجيوش والاسلحة ومشاهد القتال وأَخلاق الابطال ومغامراتهم، ويرسم ألواحاً من المحيط الطبيعي ، ويعرض حوادث الحب

١ الملحمة (بفتح الميم الاولى) ، لا الملحمـة (بضـم الميم الاولى) . وهي صفة عرفت بها طائفة من القصائد العربيـة القديمـة الدلالة على لحمة نسجها . وقد شاع في كتاباتنا الحديثة استعمال لفظ الملحمة (بفتح الميم) للدلالة على كل قصيدة مطولة ، وليس هذا صحيحاً .

والمؤامرات والمنازعات ، ويصف تدخل الآلهة في مصائر البشر[١] ، ويلوّح تلويحات من باب التنبؤات ، كل ذلك مفرّغاً في نطاق قصة كبيرة متسلسلة الحلقات ، يقبسها الشاعر في الاعم الأغلب من تاريخ امته العريق وتجارب قومه ومآسيهم[٢] . وهكذا يتضح ان الشاعر الملحمي مطالب اولاً بالحديث عن غير نفسه ، او هو مطالب بان تكون نفسه قوية الاستيعاب واسعة المطلات على عوالم التاريخ السحيق والطبيعة والاساطير والغيبيات ، كما يتضح ان الشعر الملحمي طويل الشوط ، وان الجو الذي يجول فيه جليل قديم ، بل اسطوري ، فلا بد للهجته من ان تكون جليلة فخمة اكثر منها رقيقة .

فأما النوع الثالث من الشعر فهو المسرحي . يشارك الملحمي في عدد من الصفات . فشاعره مطالب بالحديث عن غير نفسه ، ومطالب بان يكون عمله قصة تاريخية او اسطورية او مخترعة ، تحمل اختباراً بشرياً وتقدّ تمثال بطولة او نذالة . على ان طريقة الشعر المسرحي هي الحوار والتمثيل ، بينما تكون طريقة الشعر الملحمي السرد والرواية .

١ اذا كانت الملحمة وثنية .

٢ اذا اتفق عصر الملحمة وعصر شاعرها سميت الملحمة شعبية ، او طبيعية ، واذا تأخر الشاعر عن عصر ملحمته غلب عليها ان تسمى مصطنعة .

قلنا : درج النقاد الغربيون الاصلاء على تصنيف الشعر الى هذه الثلاثة الانواع الكبرى . فأما نقاد العرب فلا نعلم انهم فطنوا الى هذا التصنيف ، والسبب في ذلك ان الشعر العربي لم يعرف الملحمة . وكثيراً ما سأل المحدثون من مؤرخي الادب كيف اهتم العرب القدماء اهتمامهم للفلسفة الاغريقية ثم لم يكترثوا لالياذة هوميروس ولا الاوذيسة ، حتى جاء سليمان البستاني في عصر النهضة الاخيرة فنقل الالياذة ، باذلاً فيها جهده العظيم . وقد قدمت في الجواب عن هذا السؤال نظريات : منها شدة اعجاب العرب بادبهم ، ولاسيما شعرهم حتى قلّ انتفاعهم بآداب الامم الاخرى[١] ، ومنها انصرافهم الى القرآن انصرافاً شغلهم عما سواه ، ومنها ذكر الآلهة المتعددة في الشعر الملحمي ولم يكن هذا ممكناً بعد الاسلام لانه يناقض التوحيد ، ومنها ان الملحمة ليست في المزاج السامي ، فالآداب السامية كلها لا تنزع الى الملاحم . غير ان الحق ان هذه النظريات وامثالها ما زالت تفتقر الى الدرس ، كما ان السؤال ما زال في حاجة الى جواب قاطع .

ان الغالب على الشعر العربي هو الغناء ، شاعره ابداً في

١ يقول الجاحظ : وفضيلة الشعر مقصورة على العرب وعلى من تكلم بلسان العرب .

قميص نفسه يتحدث عنها ، ينقر على معزف نفسه ، وكثيراً ما يكون هذا المعزف ذا وتر واحد نغمةً ومعنى . وتسري الصفة الغنائية في جميع ابواب الشعر العربي من الغزل الى الرثاء الى المدح الى الهجاء الى الخمر الى شتى ضروب الوصف ، بل لم يسلك الشعر العربي القديم مسلك القصة اصلاً الا في شواهد منثورة كالقصيدة القصيرة المنسوبة الى الحطيئة :

وطاوي ثلاثٍ عاصب البطن مرمل
بيهاء لم يعرف بها ساكن رسما

وكالابيات التي ذكر فيها الأعشى حادثة وفاء السموأل :

كن كالسموأل اذ طاف الهمام به
في جحفل كهزيع الليل جرّار

او كالقصائد التي يصف بها عمر بن ابي ربيعة مغامرات حبه ، او يصف بها ابو نواس خروجه الى الحانات . على ان اكثر هذه النماذج لا يعدو ان يكون شعراً غنائياً جاء في اسلوب قصصي . وكان من المتوقع جداً ان تحوي خزانة الشعر العربي القديم ذخراً وافراً في باب القصة من الخرافات المحكية على لسان الحيوان[١] . على ان هذا الحظ تُرك

١ يذكر ان ابان بن عبد الحميد اللاحقي ، في اواخر القرن الثاني للهجرة ، نظم امثال « كليلة ودمنة » رجزاً ، غير ان هذا

للنثر ، في الأعم الاغلب[١] ، حتى كان عصر النهضة الاخير فنظم رزق‌الله حسون طائفة من الخرافات ، ومثله محمد عثمان جلال ، ثم احمد شوقي فخص بتوفيقات جيدة في هذا الفن كخرافة : « الحمار الوزير » و « سليمان والهدهد » و « الحمار الواقع من السفينة » ، الخ ...

وقد راجت في العصر الحديث معالجة القصص بالشعر[٢] ، فقلّ شاعر من المعاصرين ليست له قصة او طائفة من القصص المنظومة ، تاريخية ، او غير تاريخية . الا ان الطابع الغنائي ما زال ظاهراً عليها وما انفكت بعيدة عن ان تكون قصة الا من حيث هي سردٌ لحادثة ، كما انها ما فتئت قصيّة جداً عن الملحمة .

اذاً ، فليس في الشعر العربي قديمه او حديثه ملحمة . ومع ذلك فالواقع ان الشعر العربي القديم — الجاهلي منه والاسلامي — لا يخلو من مظاهر هي من معدن الشعر

الاثر في حكم الضائع . لكن بقي لنا ما نظمه ابن الهبارية ، في « نتائج الفطنة في نظم كليلة ودمنة » ، كما بقيت لنا مجموعة امثاله « الصادح والباغم » .

١ ومن اشهر الكتب التي تمثله « كليلة ودمنة » .

٢ « الجنين الشهيد » و « فتاة الجبل الاسود » لخليل مطران ، و « عروة وعفراء » لبشاره الخوري ، و « ام البنين » شبلي ملاط ، و « ام اليتيم » للرصافي .

الملحمي جلال لهجة وروعة صورة واتصالاً بموضوع البطولة والحرب . والمتنبي أغنى شعراء العرب اطلاقاً في هذه المظاهر . ويقيننا ان شاعراً عصرياً ، يكون ناقداً خبيراً باصول الملاحم ، لو اقام هيكل قصة ملحمية من اجزاء القصص العربية الكثيرة التي تصلح لهذا الغرض ، كقصة عنترة وغيرها ، وحشد لها ابطالاً يمثلون ما شاء من اخلاق وقيم ، وافترض لهذه الاخلاق والقيم آلهة ميثولوجية تتقمصها وتتدخل في سَيْرِ احداث القصة ، لاستطاع ان يجد لدى شعراء العرب ، وفي طليعتهم المتنبي ، قدراً عظيماً من مقاطع شعرية رفيعة يستعملها مادة يكسو بها هيكل الملحمة إما تصويراً لحادث او لوحة طبيعية ، وإما وضعاً على افواه الابطال والآلهة .

ولا بأس بان نسوق على سبيل المثل مقطعا للمتنبي في وصف الهجوم والصدام ، وهو امر يكثر وروده في الملاحم . قال يصور الزحف ثم المعركة ، بين سيف الدولة والبيزنطيين في « تل بطريق » و « الدرب » :

اندفاع سيف الدولة بجيشه عبر سروج وحران

الشمسَ يعنون الا انهم جهلوا والموت يدعون الا انهم وهموا
فلم تتمّ سروجٌ فتح ناظرها الا وجيشك في جفنيه مزدحم
والنقع يأخذ حرّاناً وبقعتها والشمس تسفر احياناً وتلتثم
سحبٌ تمر بحصن الران ممسكة وما بها البخل الا انها نقم

جيش كأنك في ارض تطاوله   فالارض لا أمم والجيش لا أمم
اذا مضى علم منها بدا علم   وان مضى علم منه بدا علم

عبور بحيرة سمنين والايقاع بهنزيط

وشزّبٍ أحمت الشعرى شكائمها   ووسمتها على آنافها الحكم
حتى وردن بسمنين بحيرتها   تنش بالماء في اشداقها اللجم
واصبحت بقرى هنزيط جائلة   ترعى الظبى في خصيب نبته اللمم
فما تركن بها خلداً له بصر   تحت التراب ولا بازاً له قدم
ولا هزبراً له من درعه لبد   ولا مهاة لها من شبهها حشم
ترمي على شفرات الباترات بهم   مكامن الارض والغيطان والاكم

العدو يعبر نهر ارسناس مولياً

وجاوزوا ارسناساً معصمين به   وكيف يعصمهم ما ليس ينعصم
وما يصدك عن بحر لهم سعة   وما يردك عن طود لهم شمم

سيف الدولة يلاحق العدو ويوقع بتل بطريق

ضربته بصدور الخيل حاملة   قوماً اذا تلفوا قدماً فقد سلموا
تجفّل الموج عن لبات خيلهم   كما تجفّلُ تحت الغارة النعم
عبرت تقدمهم فيه وفي بلد   سكانها رمم مسكونها حمم
وفي اكفهم النار التي عبدت   قبل المجوس الى ذا اليوم تضطرم
هندية ان تصغر معشراً صغروا   بحدها، او تعظم معشراً عظموا
قاسمتها تل بطريق فكان لها   ابطالها، ولك الاطفال والحرم

ارسال الاسرى النساء والاطفال بالسفينة الى المؤخرة

تلقى بهم زبد التيار مقربة   على جحافلها من نضحه رثم

دهمٌ فوارسها ، ركاب ابطنها ، مكدودة وبقوم لا بها الالم
من الجياد التي كدت العدو بها وما لها خِلق منها ولا شيم
نتاج رأيك في وقت على عجلٍ كلفظ حرف وعاه سامع فهم

المعركة في الدرب

وقد تمنوا غداة الدرب في لجب ان يبصروك فلما ابصروك عموا
صدمتهم بخميس انت غرته وسمهريته في وجهه غمم
فكان اثبت ما فيهم جسومهم يسقطن حولك والارواح تنهزم
والاعوجية ملء الطرق خلفهم والمشرفية ملء اليوم فوقهم
اذا توافقت الضربات صاعدة توافقت قلل في الجو تصطدم
واسلم ابن شمشقيق اليته ألا انثنى ،فهو ينأى وهي تبتسم

وصف قائد الاعداء كيف واعتصم بدرعه واختبأ بالشجر

لا يأمل النفَس الاقصى لمهجته فيسرق النفَس الادنى ويغتنم
ترد عنه قنا الفرسان سابغة صوب الاسنة في اثنائها ديم
تخط فيها العوالي ليس تنفذها كأن كل سنان فوقها قلم
فلاسقى الغيث ما واراه من شجر لو زلّ عنه لوارت شخصه الرخم!

فهذا قصيد فيه الكثير من مقوّمات الشعر الملحمي كجلال اللهجة وروعة التصوير والاتصال بموضوع البطولة والحرب . لكن ربما اخذت عليه سرعة الوصف بحيث اتى بعض المشاهد وقد خطف خطفاً ، فضلاً عن ان لون البطولة فيه لون شجاعة في الاقدام على القتال والقتل دونما تصوير لما يبرر هذا لاقدام من سبب عاطفي او عقلي مشتق من قيمة معنوية سامية.

لكن مع ذلك يبقى هذا الشعر صالحاً للاستعمال في ملحمة اذا احسن الشاعر ، صانع الملحمة ، ان يختـــار له موقعه ويستعين بموهبته الشعرية على تعديله وتوسيعه وفق المقتضى.

ولم يكن الشعر العربي افقر في الملاحم منه في المسرحيات ، بل هو في معدن الشعر الملحمي اغنى منه في معدن الشعر المسرحي بما لا يقـاس . ولعل الانتقال من الطبع الغنائي ، الذي محوره نفس الشاعر ، الى الطبع الملحمي ، ومحوره الإخبار بنفسه عن نفوس غيره ، اسهل من الانتقال الى الطبع المسرحي الذي يضطر الشاعر ان ينسى نفسه البتة ويعيش ، فنياً ، في نفوس اشخاص آخرين يوافقهم جميعاً في وقت واحد كاذباً مع الكاذب ، صادقاً مع الصادق ، خاملاً مع الخامل ، طموحاً مع الطموح ، عاشقـــاً مع العاشق ، يتعدد صوته بتعدد اصوات هؤلاء جميعاً .

وقد وردت في الشعر العربي القديم مقاطع فيها شكلٌ من الحوار ، فظن بعضٌ ان ذلك هو الشعر المسرحي . من هذا القبيل ما صنعه احد الادباء بالابيات المنسوبة الى وضّاح اليمن ، غـيّر مساقها من : « قالت فقلت » ، الى حوار مباشر ، فاصبحت على الصورة الآتية :

سلمى[١] : وضاح لا ، لا تلجن دارنا ان ابانا رجل غائر

١ افترض هذا الاسم افتراضاً .

وضاح : سلمـاي اني طالب غرّة منه وسيفي صارم باتر
سلمى : لكنّ حولي اخوة سبعةً
وضاح : نسيتِ اني اسد خادر ؟
سلمى : والقصر ؟ ان القصر عالي الذرى
وضاح : فليعلُ ، اني فوقه طائر !
سلمى : وغمرات الماء من حوله ؟
وضاح : فلتطغ ، اني سابح ماهر !
سلمى : ويحك ! ان الله من فوقنا
وضاح : مهلاً ، فربي راحم غافر !
سلمى : وضاح قد اعييتنا حجـة فائت اذا ما هجع السامر
واسقط علينا كسقوط الندى ليلة لا ناهٍ ولا زاجر !

ولا بأس بهذا . الا انه لا يعدو ان يكون موقفـاً حوارياً ، فالحوار عنصر في الشعر التمثيلي ، غير انه ليس قِوام الشعر التمثيلي كله . والمسرحية ، شعراً كانت او نثراً ، مخترعة كانت او مستمدة من التاريخ او الاسطورة ، انما هي مشاهد وفصول تتتابع متسلسلة في نطاق حادثـــة محدودة المكان والزمان والعمل . المسرحية قصة تُبنى على عقدة وتطرح مشاكل تتصل بالحياة تبلغ الى أزمـة هي أوُجها ثم تنتهي بحل من الحلول . والتأليف المسرحي ، شعراً كان او نثراً ، انما هو صنيع من قبيل النحت يقـدّ فيه المؤلف خلال سَيْر المسرحيـة — عـــدا الشخصيات

الثانوية — تمثالاً لبطل رئيس يبقى قائماً قياما معنوياً في الاذهان ورامزاً رمزاً قوياً الى فكرة او نزعة من الفِكَر والنزعات ، كهملت ومكبث عند شكسبير .

ومعلوم ان احمد شوقي انصرف في آخر عمره الى انشاء المسرحيات الشعرية ، فنظم « مصرع كليوباطرة » و « قمبيز » و « مجنون ليلى » و « عنترة » وغيرها ، فخطا خطوة الى امام بفنٍّ سبقت فيه محاولات حديثة[١] . الا ان مسرحيات شوقي لا يمكن اعتبارها ولادة تامة للمسرحية العربية الشعرية . فانها على الجملة ناقصة من ناحية الحبك القصصي ، فيها بعض الفضول والحواشي التي يجب اقتطاعها او اختصارها . وهي ناقصة من ناحية ابداع الشخصيات وجودة تصويرها . فبرغم ان شوقي اقترض الابطال والقصص لمسرحياته من التاريخ ، فقد عجز عن ان ينحت شخصية واحدة بحيث يظهر عليها طابعه وتحيا في الاذهان لقوتها .

النثر . اسلفنا القول ، في مطلع هذا الفصل ، ان العمل الادبي يأتي على نوعين اساسيين : الشعر والنثر . لكن هذا لا يعني — كما يخيّل لبعض — ان النثر نقيض الشعر على خط مستقيم . فالنثر في الحقيقة ليس نقيض الشعر ، بل ليس هو

١ اولها محاولة خليل اليازجي في نظم مسرحية « المروءة والوفاء » .

نقيض النظم . والنثر والشعر ، على اعتبارهما كلاماً مفيداً لمعنى ، نظامٌ ينظمان عليه وفق اصول مرعية نحوية وبلاغية . فتقديمنا حرف الجر على مجروره ضرورةً في قولنا : « العلم بالتعلم » ، قاعدةٌ نحوية من اصول ترتيب الكلام ، وبالتالي نظمه ، لان الترتيب داخل في النظم . وتقديمنا الخبر على المبتدإِ النكرة في قولنا : « على الكنز رصد » ، قــاعدةٌ نحوية اخرى من اصول ترتيب الكلام شعراً ونثراً . كذلك تقديمنا المسند على المسند اليه قصدَ التفاؤل في قولنا للمريض : « على خير انت ان شاء الله » ، قاعدةٌ بلاغية من قواعد نظم الكلام اطلاقاً .

وهكذا لا يكون النثر نقيض النظم وانما هو نقيض الوزن . والمناقضة بين الشعر والنثر منحصرة شكلًا في الوزن وحده . وعدا هذه المناقضة التي تنحصر في وجود الوزن او عدمه يمكن ان لا يكون حاجز بين الشعر والنثر سواء من حيث الشكل او من حيث الجوهر . فالنثر قد يقفّى كالشعر . والنثر قد يتعاطى المعاني والالفاظ والصّوَر الشعرية . ومن هنا - يغلب الظن - نشأت فكرة ما يسمونه الشعر المنثور او الشعر الطليق . وقد عني بهذه الفكرة امين الريحاني وظنها نمطاً يستحدث في الادب العربي ، فكتب نثراً اطّرح منه الوزن واكثر التوكؤ على القوافي للاحتفاظ بسماء الشعر ، فلم يزد ان صنع سجعاً كقوله :

صوت صارخ من وراء الغيوم ،

صوت ريح سموم
اي شيء يدوم ؟

وكان جبران اكثر توفقاً حين اعرض عن الشكل الشعري وزناً وقافية ، واستبقى لنثره الفاظ الشعر وصوره ومعانيه ، فصنع نثراً شعرياً افضل من الشعر المنثور .

وما دمنا قد اتينا على ذكر السجع فيحسن بنا ان نقف هنا وقفة عنده .

انواع النثر : السجع . يجمع مؤرخو الادب على ان الشعر عمل ادبي سابق على النثر في حياة الشعوب ، ومنها العرب . فطبيعي ان ترث اللغة العربية ، العدنانية القرشية ، من جاهليتها مقدار شعر اكثر كثيراً من مقدار النثر . على اننا اذا تأملنا هذا النثر الجاهلي الباقي ، وضربنا صفحاً عن صحة نصه التاريخي ، وجدناه في الأعم الاغلب سجعاً ، منه سجع الكهان ، ومنه الخطب كخطبة قس بن ساعدة : « ايها الناس اسمعوا وعوا ، واذا سمعتم شيئاً فانتفعوا . انه من عاش مات ، ومن مات فات ، وكل ما هو آتٍ آت ! » وهنا نتساءل : كيف نشأ هذا السجع مع تقسيمه الى فواصل مقفاة ؟ أليس من المرجح انه الشعر يتدرج نحو النثر ، وقد بدأ بالانعتاق من ربقة الوزن ؟

وتلك قضية من القضايا التي يبدو انها شغلت عقل ابي العلاء المعري شغلاً حاداً . كان ابو العلاء يرى ، في طرفٍ ،

شكل الشعر العربي بما يخضع له من وزن واحد وقافية واحدة ؛ ويرى ، في طرَف آخر ، شكل النثر المرسل وتحرره التام من كل وزن وقافية ، فيحس ان بين الطرفين حلقة ضائعة يجب ان يلتمسها فلعله يجدها اطوع لاغراضه من الشعر المقيّد بالوزن الواحد والقافية الواحدة ، واوقع في النفس جرْساً موسيقياً من هذا النثر المرسل . واكبر الظن ان ابا العلاء وقف عند السجع وآنس فيه هذه الحلقة الضائعة ، لذلك اكثر منه اكثاراً ، وعليه بنى جميع رسائله ، بل نظم كتابه « الفصول والغايات ».

والاصل في السجع [١] ان يكون الكلام مقسماً فواصل فواصل ، او قرائن قرائن ، كل فاصلتين او اكثر تتقارب او تتباعد طولاً ، لكن مردها الى قافية واحدة على نحو ما شهدنا في خطبة قس بن ساعدة ، وعلى نحو ما نشهد في « اطواق الذهب » للزمخشري ، ومنه : « ما المرء باصغريه : قلبه ولسانه. المرء باكبريه : عمله وايمانه . وما يغني عنه اصغراه اذا خانه اكبراه ؟ »

غير ان ابا العلاء نوّع انواعاً من السجع ، ولاسيما في الفصول والغايات ، لسنا نستطيع الاحاطة بها ، هنا ، الا اننا نضرب منها مثلاً . قال : « اجل – غاقْ غاقْ ، أصبح الغراب ،

١ السجع ، لغةً ، مصدر سجع ، ويستعمل لاصوات الحمام .

يرتاد اين همت بواكر السحاب . الطيور ناطقات بالسبح ، ورجال ما تقر بالبعث . بلى ! جلّ القادر عن ارتياب . أإن جرى ظبي فسنح ، وهفا طائر فبرح ، كمد آلف لفراق الاحباب ؟ سبح الله ومجده ، وعظم الخالق وحمده ، طائر لا يحفل بفراق زينب والرباب . هذه منازل القطين ، وتلك منازل الانس المقيم ، اختلف عليهم الجديدان فارواحهم عند الله وجسومهم في التراب . »

ولا بأس بان نكتب هذا السجع على الصورة الآتية :

أجل — غاقْ غاق !
أصبح الغرابْ ،
يرتاد اين همت بواكر السحابْ .
الطيور ناطقات بالسبح ،
ورجال ما تقر بالبعث[١] .
بلى ! جلّ القادر عن ارتيابْ .
أإن جرى ظبي فسنحْ ،
وهفا طائر فبرحْ ،
كمد آلف لفراق الاحبابْ ؟
سبح الله ومجّدَهْ ،
وعظم الخالق وحمِدهْ ،

١ بين « السبح » و « البعث » نوع من السجع يقال له المتوازن ، لان اللفظتين على وزن واحد هو « فعل » .

طائر لا يحفل بفراق زينبَ والربابْ .
هذه منازل القطين ،
وتلك منازل الانس المقيم ،
اختلف عليهم الجديدان فأرواحهم عند الله وجسومهم في التراب!

وهكذا يتضح لنا كيف ان المعري اراد بكل طائفة من الفواصل ان تكون مقطعاً شعرياً ، تنتهي فاصلته الاخيرة بقافية يُرجع اليها في « الشعر » كله ، مع تعدد القوافي في داخل المقاطع .

وهذا يؤدي بنا الى القول ان السجع اداة شعر ، ولا يجوز استعماله الا في المعاني التي تليق شعراً ، فان ابتُذل في ما يمكن ان يؤدى بالنثر المرسل على احسن وجه ، خرج عن مقصد الجد فلم يصلح على الأغلب الا في الهزل ، كقول القائل يأمر خادمه باحضار الغداء : « دع الكلامْ ، وجيء بالطعامْ . عظمت الحاجه ، الى فرخ دجاجه . وخذ الاناءْ وهات الماء . ولا تنس النبيذْ ، فانه لذيذْ . »

كذلك اذا سُخّر السجع ، كما سخره بعض السجّاع لمجرد التزيين في اللفظ ، والإغراب في التجنيس ، غلبت عليه الكلفة وثقل على الطبع واصبح مَثَلُ صانعه مثلَ الذي يزخرف القماش الرخيص بالنقوش لاغواء النّظر .

النثر المتوازن . هو شقيق السجع . وهو الى ذلك

خطوة بعد السجع في تدرّج الشعر نحو النثر المرسل . وقد عرفنا ان السجع ، شكلًا ، يقوم على تقسيم الكلام فواصل فواصل ، كل فاصلتين او اكثر تتقارب او تتباعد طولاً ، لكن مردها الى قافية واحدة . فالنثر المتوازن يحتفظ بهذا التقسيم للكلام فواصل فواصل ، الا انه لا يعتمد على التقفية ، بل ينشىء الفواصل متقاربة في الطول ، متشابهة في تفعيلاتها ، اي : في الحركة والسكون ، بل متشابهة احياناً في المعنى ، وهو ما يسمونه الازدواج . والجاحظ إمام هذه الطريقة ، ومن احسن شواهده عليها فصله في الكتاب ، نجتزىء منه هذه العبارة للتمثيل :

« الكتاب وعاءٌ ملىء علماً ، وظرفٌ حشي ظرفاً ، واناء شحن مزاحاً . »

فظاهرٌ ان الفواصل ليست مقفاة ، لكن بينها ازدواجاً نشأ من تقاربها في الطول ، وتناسبها في التفعيل ، واتصالها بالمعنى الواحد . فقوله : « وعاء ملىء علماً » ، فيه من التحريك والتسكين عينُ ما في قوله : « وظرف حشي ظرفاً » . وقوله : « إناء شحن مزاحاً » ، فيه من المعنى عين ما في الفاصلة السابقة .

والنثر المتوازن كثيراً ما يصادف في الخطب والرسائل والادعية والتحميدات ومطالع المؤلفات القديمة .

النثر المرسل . وهو النثر بالمعنى التام . لا تضبطه قافية

ولا ازدواج . سمي بهذا الاسم لانه يرسل ارسالاً ، دون ما التفات الى قيد إلا ما استلزمه المعنى او اوجبه صرف اللغة ونحوها ، او استدعته قوانين الفصاحة والبلاغة . ولسنا نغالي اذا قلنا ان ابن المقفع هو اول من اشتق النثر المرسل ونهج سبيله في الادب العربي . وقد سمى الادباء انشاءه : « السهل الممتنع » . ذلك انهم على ما نرجح لم يروا فيه تقسيم فواصل ، ولا سجعاً ، ولا ازدواجاً ، فقالوا : هو سهل لا مشقة فيه . غير انهم مع هذا لم يروا شبيهه منقاداً ممكناً لكل كاتب ، فقالوا : هو سهل لكنه ممتنع . وكان ابن المقفع ، وفاقاً لمذهبه في الانشاء ، يعرّف البلاغة بانها الكلام الذي يسمعه الجاهل فيظن انه يحسن مثله ، حتى اذا عالجه لم يجده ميسوراً له كضوء الشمس قريب بعيد .

وقد سلف ان عرضنا لقطعة من انشاء ابن المقفع فدللنا على قلة ما فيها من تنوع قوالب الجمل . ولعل هذا هو ابرز المآخذ التي يمكن اخذها على ابن المقفع ، تليه مآخذ اخرى كبعض الاطناب والاضطراب في ترتيب الجملة الواحدة ، او ربط الجمل بعضها ببعض . لكن لا يجوز لنا ان ننسى ان ابن المقفع انما كان مبتدعاً ، وان الطريقة التي ابتدعها — نعني طريقة النثر المرسل — يسرت على الانشاء العربي ان يتناول بالتأليف والبحث التفصيلي آفاقاً ادبية وفلسفية وعلمية واسعة ، ليس من الميسور تناولها مع التزام السجع والازدواج .

والى القارىء هذا الشاهد على النثر المرسل استخرجناه من باب « غرض الكتاب » ، وهو التقديم الذي به قدّم ابن المقفع تعريبه لكليلة ودمنة :

« وكذلك من قرأ هذا الكتاب ولم يفهم ما فيه ، ولم يعلم غرضه ظاهراً او باطناً ، لم ينتفع بما بدا له من خطه ونقشه ، كما لو ان رجلاً قُدّم له جوز صحيح لم ينتفع به إلا ان يكسره . وكان ايضاً كالرجل الذي طلب علم الفصيح من كلام الناس ، فاتى صديقاً له من العلماء له علم بالفصاحة ، فاعلمه حاجته الى علم الفصيح ، فرسم له صديقه في صحيفة صفراء فصيح الكلام وتصاريفه ووجوهه . فانصرف المتعلم الى منزله ، فجعل يكثر قراءتها ولا يقف على معانيها . ثم انه جلس ذات يوم في محفل من اهل العلم والادب ، فأخذ في محاورتهم ، فجرت له كلمة اخطأ فيها ، فقال له بعض الجماعة : انك قد اخطأتَ والوجهُ غير ما تكلمت به ، فقال : وكيف اخطىء وقد قرأت الصحيفة الصفراء وهي في منزلي ؟ فكانت مقالته لهم اوجب للحجة عليه ، وزاده ذلك قرباً من الجهل وبعداً من الادب . »

ويكفي ان نتصور الجهد الذي يضيع سدى لو ان ابن المقفع وطن نفسه في هذا النثر على السجع او الازدواج . ولعل السجع والازدواج ما كانا ليطاوعاه على اداء القصد واستيفائه مطاوعة النثر المرسل . لكن لا بأس بان نشير الى

الاضطراب والاطناب في القسم الاول من هـذا المقطع ، وكان الافضل ان يأتي على هذه الصورة مثلاً :

« وكذلك من قرأ هذا الكتاب فلم يفهم ما فيه ، ولم يعلمْ غرضه ظاهراً او باطنـــاً لم ينتفع بما بدا له من نقشه وخطه ، وكان كرجل قُدّم له جوز صحيح فلما لم يكسره لم ينتفع به ، او كرجل طلب عـــلم الفصيح من كلام الناس ، فأتى صديقاً له صاحب علم بالفصاحـــة ، فرسم له في صحيفة صفراء فصيح الكلام وتصاريفه ووجوهه ، الخ ... »

وربما خيّل لنـــا ان النثر المرسل ، حين اطّرح السجع والازدواج ، اطّرح معهما الموسيقى الصوتية . فالنثر المرسل حقاً لا يتأتى له بسهولة حظٌ كحظّ النثر المسجوع او المتوازن من اطراب الاذن . لكن الموسيقى ليست كلها صوتية موقوفة على الاطراب من سبيل الاذن ، بل منها الموسيقى الصمتية التي تطرب من طريق استغراق الحس والفهم ، وهي تنشـأ من رشاقة اللفظ وائتلاف الكلام وكرّه واسترساله كأنه شلال ينسكب وينغم في اغوار النفس . ذلك فضلاً عن ان النثر المرسل لا يعدم كل العدم حظاً من الموسيقى الصوتية ، بينما يكاد يعدم النثر المسجوع او المتوازن — لا سيما المسجوع — حظاً من الموسيقى الصمتية . ومن هنا كان النثر المسجوع لا يطيب الا قراءة صائتة ، بينما يطيب النثر المرسل قرءاة صامتة

وصائته. وما دمنا في ذكر ابن المقفع، فلنضرب من انشائه شاهداً على النثر المرسل الذي يطرب بموسيقاه من طريق الحس والفهم، ولا يعدم اطراباً من سبيل الاذن :

«... ليس شيء من شهوات الدنيا ولذاتها الا وهو متحوّل الى الاذى، ومولد للحزن. فالدنيا كالماء الملح الذي لا يزداد شاربه منه شرباً إلا ازداد عطشاً. وهي كالعظم الذي يصيبه الكلب فيجد فيه ريح اللحم فلا يزال يطلب ذلك اللحم حتى يدمي فاه؛ وكالحدأة التي تظفر بقطعة من اللحم فيجتمع عليها الطير فلا تزال تدور وتدأب حتى تعيا وتتعب فاذا تعبت القت ما معها؛ وكالكوز من العسل الذي في اسفله السم تذاق منه حلاوة عاجلة وآخره موت زعاف؛ وكأحلام النائم التي يفرح بها الرائي في نومه فاذا استيقظ ذهب الفرح.»

الابواب التي طرقها النثر. لما كان النثر اقل قيوداً من الشعر، واصبر على الشرح والتحليل، واقدر على الاسهاب والاستيعاب، كانت الابواب او المواضيع التي طرقها النثر، ويطرقها، متعددة موفورة لا يسهل حصرها. وهي تكثر ولا تزال تكثر وتتسع عند الامم، كلما تطورت حياتها من بسيط الى مركب، وتنوعت ورحبت امامها آفاق السعي العقلي، وتقلبت عليها مواقف الحياة التي تتشعّب معها مجاري

العاطفة ، وتتعدّد وتتلوّن مسالك الخيال .

وليس في نيتنا هنا ان نفصّل جميع الابواب او المواضيع التي ألمّ بها النثر العربي وان يكن كل هذا النثر او جله يتمتع بمقدار من جودة العبارة يُدخله في حيز الصنيع الادبي . فـ « رسائل اخوان الصفاء » مثلاً نثر ادبي وان كانت مادتها فلسفية ، ومثلها مجلدات الطبري ومقدمة ابن خلدون وان كانت مادتها سرداً تاريخياً او بحثاً في قوانين التاريخ .

وعلى هذا فسنكتفي بعرض موجز جداً للابواب التي ولجها النثر العربي وهي تعتبر فنوناً صرف ادبية ، ومن ثم ننتقل الى نظرة مجملة في الاساليب .

يبدو ان النثر الادبي العربي عرف ، اول ما عرف ، الخطب والامثال . واكثر ما نصادف هذه الخطب في الجاهلية على ألسنة الفرسان والزعماء في مواقف الحرب والسياسة ، او على ألسنة الشيوخ المحنكين في موطن يتطلب دراية وارشاداً ، أو على ألسنة وفد من الوفود ، او على ألسنة الكهان . ونظل نصادف أمثال هذه الخطب طوال عصور الآداب العربية ، تلازمها ظاهرة هي وفرة السجع والازدواج طلباً لاطراب السامع وتهييجه وايقاد شعوره . على ان السجع والازدواج قد اضمحلا ، او كادا ، من الخطب في عصرنا الحاضر .

اما الامثال فاكثر ما كانت حكماً قصيرة ، او اقوالاً مجتزأة تشير الى حادثة تحمل العبرة المقصودة كقولهم : « مجير

أم عامر »، ارادوا به من يجعل الاحسان في غير موضعه ، وأم عامر هي كنية الضبع اجارها احدهم من الصيادين ، فلما اطمأن بها المقام صرعته بدافع غريزتها الوحشية . لكن الامثال التي هي حكايات خرافية تامة على ألسنة الحيوان ، كحكايات كليلة ودمنة ، لم تكن موفورة .

ثم عرف النثر العربي الرسائل . ظهرت منها نماذج اولاً على لسان النبي ، ثم الخلفاء الراشدين من بعده ، ولا سيما الإمام علي بن ابي طالب اعظم الخلفاء حظاً من الادب . وكان بعد ذلك ان نقل الخليفة عبد الملك بن مروان الدواوين من الرومية والفارسية والقبطية الى العربية ، وجُوّدت في ايامه القراطيس ، فدعا الامر الى نشأة كتّاب ينقطعون الى صناعة الترسل وتولي الدواوين ، واتسع لهم مجال الاسهاب ، فطلع عبد الحميد الكاتب الذي قيل ان الكتابة بدئت به ، وانه فتق اكمام البلاغة .

ومعنى الرسالة اصلاً مخاطبة الغائب بلسان القلم . فهي كلام مكتوب يبعث به انسان الى آخر في غرض يغلب فيه ان يكون محض شخصي ، وتسمى الرسالة عندئذ اخوانية . الا ان الرسائل الادبية لم تنحصر يوماً في نطاق هذا المفهوم الضيق ، فآثار عبد الحميد الباقية في هذا الفن ، كرسالته الى الكتّاب ورسالته الى ولي العهد ، هي في حقيقتها تحليل في شؤونٍ عامة وتوجيه في قضايا تهمّ الدولة كمسلك الكتّاب الموظفين في

الدواوين وامور تجييش الجيوش وبث الجواسيس وما اشبه . وعلى هذا ، فالرسالة قد تكون هي المقالة او الكتاب الصغير في عرفنا العصري . ولنشر الى ان بواكير الرسائل في الآداب العربية ، كما نجدها لدى عبد الحميد وقبله وبعده ، في شباب الاعصر العباسية ، لم تكن مقيدة باسلوب سجع او تجنيس كما اصبحت في الادوار اللاحقة . كذلك فلنشر الى ان الرسائل كانت تنحصر في نطاق موضوعها ، تجول فيه ولا تتعداه . ولو ان جميع القدماء ، ولاسيما الجاحظ ، نظروا الى الرسالة من هذا الوجه فاعتبروها نموذجاً درجوا عليه في تأليف الكتب ، لانقطع السبيل على الاستطراد الذي جعل من الكتاب العربي (الادبي) في القديم « كشكولاً » سرى تقليده الى عصرنا الحاضر حتى غلبت على كتبنا الادبية الحديثة صفة « المجموعة » من مقالات او قصص او خطب .

ثم عرف النثر العربي الحكاية . عرفها خرافة منقولة على قلم ابن المقفع معرّب كليلة ودمنة . ويمكن القول في غير مغالاة ان النثر المرسل في الآداب العربية ولد حق الولادة في هذا العهد . بل يمكن القول ان الادب الذي يمس مشاكل الناس في مجتمعهم ، ويثير الفكر لمعالجة السياسة ونقد الحكام ، من سبيل الاخلاق ، ولد في هذا العهد ايضاً — ولد خائفاً متستراً مقبوساً عن امم بعيدة ، مهموساً على ألسنة البهائم والطير . وقد اقتفى اثر ابن

المقفع كثيرون لا بد لنا ان نخص منهم بالذكر « اخوان الصفاء » في حكاية اجتماع الحيوان والانسان في مجلس الملك بيراست الحكيم[١] . وانها لحكاية رائعة في تلميحاتها ودلالاتها الفكرية . ولا بد لنا ايضاً ان نخص بالذكر ابن عربشاه في كتابه « فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء » ، الا انه عدل بالخرافة عن طريقة النثر المرسل الى طريقة السجع ، فكلف نفسه وقارئه عناء يُستغنى عنه كقوله : « ترافق في المسير ، عير مع بعير ، فكان الحمار ، كثير العثار ، مع ان عينيه ، تراقبان مواطىء قدميه . وكان الجمل على عظم هامته ، وعلو قامته ، وبعد عينيه ، عن مواطىء يديه . ورجليه ، لا تزّل له قدم ، ولا يصل اليه ألم ... »

وواجب ان نلحظ في الخرافات التي حوتها خزائن الادب العربي انها اقتصرت على عالم الحيوان انساناً او طيراً او بهيمة ، غير انها لم تتوسع في الطبيعة فتُنطِق نباتاً او جماداً[٢] وتمنحهما عقلاً ، على نحو ما جاء في سفر القضاة من

١ رسائل اخوان الصفاء ، الرسالة الثامنة من الجسمانيات والطبيعيات .

٢ بلى ، في الادب العربي فن جرى فيه الكتاب على انطاق النبات والجماد ، سموه فن المناظرة ، وهو مجادلة ومفاخرة تقع مثلاً بين الورد والنرجس ، او الزيت والسمن ، او الخل والخمر ، وليس فيه كبير طائل .

التوراة مثلاً :

« ذهبت الشجر ليمسحن عليهن ملكاً ، فقلن لشجرة الزيتون : كوني علينا ملكة . فقالت لهن الزيتونة : أأدع زيتي الذي لاجله تكرمني الآلهة والناس واذهب لاستعلي على الشجر ؟ فقالت الشجر للتينة : تعالي انت فكوني علينا ملكة . فقالت لهن التينة : أأدع حلاوتي وثمرتي الطيبة واذهب لاستعلي على الشجر ؟ فقالت الشجر للجفنة : تعالي انت فكوني علينا ملكة . فقالت الجفنة : أأدع مسطاري الذي يسر الله والناس واذهب لاستعلي على الشجر ؟ فقالت الشجر كلها للعوسجة : تعالي انت فكوني علينا ملكة . فقالت العوسجة للشجر : ان كنتن حقاً تمسحنني ملكة عليكن فتعالين استظللن بظلي والا فلتخرج نار من العوسجة وتحرق ارز لبنان . »

ثم ظهر في النثر العربي النقد الادبي . وهو أدَبٌ موضوعه الادب . واسبق المحاولات المدونة في هذا الباب ما جاء في كتاب « البيان والتبيين » ، ألفه الجاحظ باسلوبه الاستطرادي ؛ يفارق سلك الموضوع بغية تنشيط القارىء ثم يعود اليه . وقد جمع في منهج كتابته بين المتوازن والمرسل . ثم ما لبث النقد الادبي ان اصبح غرضاً متشعباً . فانشأ الادباء التآليف في اصوله النظرية ، اي : قواعد البلاغة وقوانين العبارة المنثورة والموزونة . كذلك انشأوا فيه التآليف التطبيقية كما فعل

الآمدي في الموازنة بين ابي تمام والبحتري . ودستور الانشاء في هذا الفن ان يكون نثراً مرسلاً .

وقد تحدّر مع النقد الادبي سيل غزير من اخبار الكتّاب والشعراء خـــلال العصور ، فظهرت الكتب الفنية في موضوع التاريخ الادبي وما يلحق به من سِيَر الأدباء . واعظم هذه الكتب اطلاقاً كتاب الاغاني لأبي الفرج الاصفهاني . وقاعدة الكتابة في هذا الفن ايضاً ان تكون من النثر المرسل .

ولم يكن شيء اقرب الى العقل في هذه الحال من ان تكثر الرواية كثرة هائلة . والواقع ان الرواية عريقـــة في تاريخ الادب العربي ، الا انها بدأت ، كالمنتظر ، شفهية تحكى في سوقٍ او مجلس منادمة ، وتتناقلها الذواكر ثم رأى لادباء فيها مورداً من موارد التأليف فملأوا بها كتبهم . وكان الجاحظ في طليعة اولئك الادباء . غير انه لم يكتفِ باعادة الروايات القديمة ، بل فطن الى تدوين الروايات الجديدة مما يسمع به او يشهد في عصره بين طبقـات الناس . وقد اتى بالبدائع في هذا الباب ، وانتهى الى اشتقاق ادب جديد هو ادب تصوير المعايش والعادات والطبـــائع بالروايات والنوادر تصويراً قوامــه دقة لحظ ، وحرارة نكتة ، ونعومة سخر ، دون ما مجاهرة بغاية تهذيبية ارشادية ، ان كان له مثل هذه الغاية . وانفس ما بقي من آثار الجاحظ في هذا الباب كتابه « البخلاء » وبعض اشلاء من كتاب « المعلمين » واستطرادات

كثيرة في كتابي الحيوان والبيان والتبيين . واذا رحنا نلتمس النماذج الباكرة للرواية الفنية في الادب العربي ، فمن الحقّ ان نعترف للجاحظ بانه منشئها الاول . الا ان الرواية لم تصبح على قلمه رواية طويلة ، او عصرية بالمعنى الذي نفهمه اليوم . فقد كان الجاحظ ، برغم مـــا يظهر من طول نفسه في بعض مجلداته الملأى بالاستطرادات ، قليل الثبات على ملاحقة عمل فني واحد . لذلك كانت النتيجة ان ترك لنا متحفــاً لا حدّ لما فيه من صور الاشخاص المنوعين وتماثيلهم . على اننا ما نكاد نعمق النظر حتى نرى ان هذا المعلم العظيم قد خط بريشته خطوطاً رائعة على هذه اللوحة ، او ضرب بمنقاشه ضرباتٍ بارعة في هذا الحجر ، لكنه ما لبث ان غادر الصورة غير كاملة ، والتمثال غير تام ، الى صورة وتمثــال مختلفين ، او هما من النوع نفسه . وعلى هذا نجد في كتاب « البخـــلاء » بخلاء كثراً يحملون في الوجوه والاخلاق سمات وومضات دالة ، قوية في دلالتها ، غير اننا لا نجد بخيلاً واحداً كامل الصورة او تام التمثال ، في قصة او رواية طويلة .

وقلّ بعد الجـــاحظ ، من الادباء الاقدمين ، من جاءت الرواية على قلمه ولها مثل هذا الحظ من جهد الكاتب في تناولها او استنباطها من الحياة ، فضلاً عن رونق عبارتها . فقد نُقلت « الف ليلة وليلة » نقلاً في الاصل ، ثم ما لبثت ان اصبحت بمثابة نهر كبير في الادب العربي ترفده شتى الروافد

مما يتولد من قصَصٍ في اوساط الشعب على مدى العصور ، فيستحسن ان يضيفه اليها النسّاخ ، او مؤلفون اشباه النساخ . ولسنا نغالي اذا قلنا ان الاوساط الشعبية وسِيَرَ الاعلام من الناس هي التي ظلّت تهيء الروايات للكتّاب ، فينقلونها ويدوّنونها تارة بلغة مقبولة ، وطوراً بلغة الشعب العامية ، كقصة الزير (المهلهل ، بطل حرب البسوس)، او قصة عنتر (عنترة بن شداد العبسي ، بطل حرب داحس والغبراء) . ولا يكاد يحتاج الى ذكر ان هذه الروايات مبنية بطبيعتها لا على الغوص في قرارات النفس وتشريح الاذهان وتحليل العواطف في بيئة ما ، بل على غرابة الحادثة وعنصر المفاجأة والمبالغة ، مما يستلذه الذوق الشعبي الفطري ، على نحو ما نشاهد اليوم في الروايات البوليسية . لكن لا شك ان هذه القصص القديمة ثروة ادبية نفيسة ، على انها تحتاج الى انشاء مجدد يحمّلها فيه الروائي الحديث ما تتحمل من معنويات وينهض بمستوى عبارتها . فلو اننا اخذنا مثلاً قصة عنترة القديمة لوجدناها تقوم على بطل تجابهه عقبة من لونه الاسود في محيط يحتقر هذا اللون ، وتجابهه عقبة من ام سوداء سبيّة ولدته سفاحاً ليكون عبداً غير معترف به ، ثم تجابهه عقبة من حب مصدوم . فيطلب الغلبة على هذه العقبات . يفرض حريته فرضاً بما ادت شجاعته من خدمة لقومه ، ويوجب احترامه ايجاباً بشعره وكرم خلقه وفروسيته . وان في ذلك كله لمادة وفسحة لقصة حديثة

رائعـــة ، تثير طائفة من مشاكل خطيرة ، وتقدّ شخصية بطولية فذة .

لكن قولنا ان الادباء القدماء كانوا يتناولون الروايات ، وقد هيأتها لهم الاوساط الشعبية او سير الاعلام من الناس ، لا يصدق في شأن المقامة . والمقامة ، لغةً ، هي المحلة التي يقام فيها ، ثم حُوّلت الى معنى الحلقة التي يجتمع فيها الناس لاستماع الحديث ، وخصصت بين الاسماء الادبية بمعنى القصة التي تجري في مجلس من المجالس . والقاعدة في المقامة ان تكون من اختراع كاتبها لا من محفوظه او منقوله . وبناؤها في الاكثر على راوية واحد وبطل واحد يردد المؤلف اسميهما في مجموع مقاماته كلها. فاما الراوية فهو رجل ترحـال وسفر ، يقص في كل مقامة قصة من مغامرات البطل . وقد يكون صحبه وشاركه حوادث القصة ، او صادفه في بلد على غير ميعاد ، لكنه قد لا يهتدي الى معرفته الا عند خاتمة الحادثة . واما البطل فشخصية متشردة ، تجمع الى التشرد فصاحة وبلاغة في الخطابة والشعر وعلمـاً بالاخبار والفقه ، وتتصف بقدرة خارقة على الاحتيال والتمثيل ، فتتظاهر بالورع وليس لها من الورع كثير او قليل ، وتشكو البؤس والفقر وهي في يسر ، تتعامى او تتعارج ، كل ذلك استدراراً للشفقة والصدقة ، وحجتها ان الزمـان يقضي بهذا النفاق والتدجيل . وواضح ان شخصية بطل المقامات مصبوبة في قالب شخصية الشحـاذ ، الذكي الخبيث ، الذي يتمسكن

ويستغل سذاجة الناس وشعورهم بالعطف على المصابين . لكننا نخطىء اذا وقفنا عند هذا الحد ، فلم نعِ ان مؤلف المقامات كان الى ذلك يريد، من وجه غير مباشر ، ان يكشف عن مفاسد عصره ، ويعرّض بما يجري تحت تأثير النطق المنمق والتظاهرات الكاذبة بالدين من مهازل تجوز على الناس لجهلهم وطيبتهم .

غير ان عيب المقامات ، على الجملة ، هو هذا التقيد بشكل واحد للقصة ، وهذا التشبث بالسجع والحرص على اعلان المقدرة اللغوية . وقد بدأت الكلفة يسيرة في مقامات الهمذاني الذي اشتق هذا الفن ، ثم ازدادت في مقامات الحريري ، واستمرت على ازدياد حتى سخف محتوى المقامة في سبيل الزخرف اللفظي وابداء البراعة اللغوية .

واخيراً لا بد لنا ان نذكر ، ولو بايجاز ، باباً له اهميته من الابواب التي طرقها النثر الادبي العربي ، نقصد الرحلات . واشهرها رحلة ابن بطوطة ، انشاؤها مرسل ، الا ان به انحرافاً نحو الركاكة في كثير من المواقف .

وبهذا نكون قد استوفينا ما اردنا الالمام به من شتى المواضيع التي عالجها النثر العربي القديم . وقد اتضح لنا ان القصة والرواية الطويلة لم توجدا فيه على نحو ما اصبحنا نفهمهما اليوم . اما المسرحية فكانت كالمعدومة . ولا ريب ان ادباء العصر الحديث قد سدوا هذه الثلم بما حاولوا من محاولات في سبيل القصص والروايات الطويلة والمسرحيات . غير ان

عملهم كان باكورة الموسم ، ولم يكن هو الموسم . وما زالت تعترض تجديد هـــذه الفنون واستكمالها صعوباتٌ ، منها ان فصيح اللغة لم يطوّع بعدُ حقّ التطويع للسرد الطبيعي والحوار الطبيعي اللذين همـــا عمدة القصة والرواية الطويلة والمسرحية . ومنها ايضاً ان الحيـــاة الحديثة ، في الاوطان الناطقة بالعربية ، لم تبلغ بعد درجة من التطور والتعقد تجعلها قادرة على تزويد هذه الفنون بمادة غنية ملونة [١] .

الاساليب . خـــلاصة تعريف الاسلوب انه السمة التي يتجلى طابعها على الاديب في مناهجه التي يسلكها لاداء مقاصده . ولا يصح مبدأ بحث الاسلوب في المطلق ، أي لا يصح بحثه غير مقترن بشخص كاتب او شاعر معين . فان الاسلوب خاصية ذاتية في كل اديب ، بل في كل انسان ، حتى قيـــل : الاسلوب هو الرجل .

لكن مع ذلك فقد عرفنا ان النقاد نظروا في الصنيع الادبي فصنفوه اقساماً وانواعاً وابواباً ، فقالوا : الشعر والنثر ، ثم قالوا : النثر المسجوع والمرسل ، وغير ذلك مما سبق لنا الوقوف عليه . ومن ثم نظر النقاد في اقسام العمل الادبي

١ اذا صدق هذا الحكم سنة ١٩٤٥ ، فانه لا يصدق سنة ١٩٥٩ ، بعد النهضة الهوسة التي سرى تيارها في الاوطان العربية ، وهي تقضي بان تشفعها نهضة خاصة في الفنون الادبية .

وانواعه وابوابه ، فرأوا ان كل قسم ونوع وباب ، وان شارك غيره في صفات وشروط عامة ، فله مع ذلك صفات وشروط يستقل بها ، او تكون عليها عمدته ، كالهجاء مثلًا من ابواب الشعر ، فان عمدته اجادة التهكم والتجريح . وهكذا استطاع النقاد ان يستنبطوا تصنيفاً للاساليب يصدق بمقدار ما تصدق التصنيفات ، فقالوا : الاسلوب الادبي تميزاً له من الاسلوب العلمي ، ثم قالوا : الاسلوب الشعري والاسلوب النثري ، ثم نوعوا فقالوا مثلًا : الاسلوب الشعري الملحميّ ، والاسلوب الشعري الغنائي ، والاسلوب النثري الخطابي او القصصي . ثم زادوا تنويعاً وتفصيلًا بحسب حظ الكاتب او الشاعر من المقدرة على التعبير ، فقالوا : الاسلوب السهل ، والاسلوب المعقد ، والاسلوب المشرق ، والاسلوب الغامض ... ويمكن القول ان كل ما سبق لنا النظر فيه خلال هذا الكتاب داخلٌ في بحث الاساليب . فطرق انتقاء الالفاظ ، وصب الجمل في قوالبها ، والاداء بالتشابيه وفنون المجاز ، ونظم الكلام على وزن وقافية ، او على قافية فقط ، او تأليفه مرسلًا ، وكذلك صُوَرُ اخراج الكلام على شكل قصيدة او رواية ، وتصريفه في وصف الطبيعة او تحليل النفس او النقد الاجتماعي على وجه الجد او السخر — كل ذلك مادة تتعلق بالنظر في الاساليب .

ولسنا نستطيع هنا ان نفصل بحث الاساليب تفصيلًا فننساق

الى تكرير ما قلناه ، لكننا نكتفي بلمحة دالة في الاسلوبين : الادبي والعلمي ، وهو مما لم نتعرض له حتى الآن .

بين الاسلوبين والادبي والعلمي . لمـــا كان غرض الاسلوب العلمي ان يؤدي الوقائع العلمية ، كان اول طابع يجب ان يتحلى به طابعَ المباشرة . والمقصود بالمباشرة ، هنا ، الانطلاق توا الى الغرض على أقوم طريق توصل اليه ، دونما عناية فنية للتأثير في نفس القارىء . ولما كان سالك الاسلوب العلمي (اي : العالم) انما يتوخى كشف الوقائع لذاتها ، كانت حالته النفسية افضل ما تكون حالة اطلاع وحياد .

فاما الاسلوب الادبي فليست غايته مجرد ايصال الحقائق العلمية ، بل هو يرمي الى اثارة حب او كره او امل او يأس ، ويسعى الى اقرار موقف ذهني موافق او منافر او حائر تلقاء موضوع من المواضيع . ولذلك كان الاسلوب الادبي من شرطه ان يعنى بالطريق التي توصل الى الغاية عناية فنية ، فيجعلها مباشرة او ملتفة ، ويجوّدها لتكون افعل في عـاطفة القارىء وتفكيره . ولذلك ايضاً كان سالك الاسلوب الادبي (اي : الاديب) لا يستطيع ، ولا يحسن به ، ان يصدر عن حالة حيادية تلقاء موضوعه .

اذا رأى العالم شقائق النعمان مثلاً قال :

« هذه ازهار تعرف في عالم النبـــات بشقائق النعمان . معدومة الرائحة في الانف . الاصل الطبيعي في لونها ان تكون

حمراء . تنبت في آخر فصل الشتاء سوقاً[1] خضراء ، وتحمل في الربيع اكماماً تتفتح اوراقاً رقيقة منتظمة على استدارة في شكل كشكل الكأس الصغيرة . وتكون في وسطها بذورها التي اذا جفّت الزهرة ، تساقطت واندفنت في الارض حتى نهاية فصل الشتاء المقبل . »

اما الأديب فيقول مثلاً :

« اقبل الربيع حبيب الارض ، فانشرح له صدرها ، وساقت في ركابه موكب الزهر ، تذهب معه العين في مدى من البهجة لا آخر له . وكأن راية الموكب عقدت لشقائق النعمان ، فتوقدت حماسة وحبوراً ، نهضت على سوقها جمراً يتوهج فوق خضرة تبهج .

«لكن مهلاً ، مهلاً ! ما بال الشقائق ؟ اني المح في كؤوسها القانية قطرات لؤلؤية صافية ، اخشى انها الدموع . أتبكين يا شقائق النعمان ؟ كل صباح تقبلك الشمس وترشف دموعك ، ثم يعود الليل فتعودين الى البكاء ، واذا بالشمس تجد في كؤوسك وعلى حفافيها الدموع الاولى !

« أهو شبح الموت يتراءى لك ؟ أجل ، ستذبلين . ستنتثر اوراقك الارجوانية وتندثر في التراب ...

« غير اني اقول لك : رويدك في البكاء والجزع ! تلك

[1] جمع ساق .

بذورك ستنتثر مع اوراقك على الارض . في المنية التي تموتين فيها ستستعدّين لحياة جديدة . يأكل التراب اوراقك ، وتبقى بذورك حيّة في قلب التراب . وتدوّي الرعود وتهطل الامطار ، وبذورك راقدة حالمة ، يأتيها صدى الرعد ، ووقع المطر ، من بعيد بعيد ، خلال حجب السبات العميق ، فترى الرؤيا المبشرة . تعي في مدفنها غناء البلابل وترنم الجداول وهينمة النسيم ، وتعلم ان الربيع سيعود ، فتعود هي وتسيّرها الارض في ركابه .

« لا تبكي يا شقائق النعمان . الفناء لن يقوى على الحياة ما دام ربيع ، وما دامت بذور لا تموت الا لتحيا . »

ولا نخال الفرق بين الاسلوبين في هاتين القطعتين يحتاج الى اغراق في الشرح . فالعالم انما قرر وقائع او معلومات عن شقائق النعمان ، واكتفى من الكلام بما يبلّغ هذه الوقائع والمعلومات على وجه بسيط لا حظّ فيه لتنميق العبارة او العاطفة او الخيال او الانتقال الفكري . لكن الأديب ، لما عرض له مرأى الشقائق ، أحس بالبهجة ، فاجتهد ان يعطي منها صورة في لوحة فنية ، ولم يلبث ان نقله منظر الندى على اوراقها الى ذكر الدمع فزعمها تبكي لما سيصيبها من ذبول ، ثم احضر منها شخصاً عاقلاً ذا احساس راح يناجيه ويؤاسيه بذكر البذور التي ستعيد سيرة الشقائق في ربيع العام الطالع ، وخلص اخيراً الى ذكر الحياة التي تقهر الموت

ما دامت تتجدد ، أي : انه خلص الى ذكر العبرة .

وهذا يفرغ بنا الى طرح مشكلة في الادب اشتد عليها الجدال . فهل للادب عِبر اخلاقية وفكرية يؤديها ؟ هل للادب – بكلمة اخرى – رسالة ؟ ام هو وفاقاً لنظرية الفن للفن يكفيه الجمال في ذاته ؟ ولنسرع الى القول ان لفظة ادب في اللغة العربية لها في اصل دلالتها صلة بالتثقيف والتهذيب . وقد سمّى العرب الادب ادباً لانهم فهموه وارادوه مقترناً بغاية تثقيفية تهذيبية ، تضاف الى عنصر الفن فيه او الصنعة ، كما كانوا يسمونها ، او البيان وبراعة الاسلوب . والواقع ان الادب لما كان عبارة وجب ان يكون جميلاً صقيلاً . لكن وجب كذلك ان يكون عبارة عن غاية ما ، تلامس افكار الناس وتلابس عواطفهم . وكلما كانت هذه الملامسة او الملابسة معناها انارة الافكار واذكاء العواطف وتشريفها ، كانت الرسالة أسمى . ونظرية الادب ، لما في ذات عبارته من جمال ولذة ، كنظرية الفن للفن ، تشيع اكثر ما تشيع في عهود تفسّخ الاوضاع وانحلالها حين يلتبس المخرج على الاديب ، او حين يرى ان كل تعرّض بأدبه لما له تعلق بقضايا الحياة المباشرة خليق ان يوقعه في الاضطهاد . فيجعل الاديب عندئذٍ من فنه صومعة يعتزل فيها الدنيا ومشاكلها ، او يظن انه اعتزل فيها الدنيا ومشاكلها ، وان كان في الواقع لا يصنع اكثر من ان يعزي نفسه بايهامها او يعزي الذين يكتب لهم ويضللهم.

وبالطبع هذا لا يعني البتة ان الادب اذا كان لا بد له من رسالة تثقيفية تهذيبية ، فانه ينبغي له ان ينقلب في سبيل تلك الرسالة وعظاً . فخير اسلوب ينهجه الادب لاداء رسالته انما هو الاسلوب الايحائي او الايمائي الذي لا يصرّح بل يلمّح، ولا يعلن بل يلهم .

كان ابو العلاء المعري ينزع الى السلم ويشمئز من الحرب ، وكان تحبيب السلم الى الناس وتبغيض الحرب اليهم جزءاً من رسالته . فلنقرأ نبذة من نبـــذه في الموضوع ، قال في « الفصول والغايات » :

« ويقول فرخ النسر لأبيه : رأيت فيما يرى النائم سناناً يركب على قناة ، فحدثتني الكذوب (يعني النفس) بالشبع ، فهل لك بهذه الرؤيا علم ؟ فيقول : قرّت عينك ، يقع كيد بين القوم فآتيك باللحم غريضاً يقطر منه عبيط الدم . »

ولننظر كيف سلك المعرّي هذا الاسلوب الايمائي في تأدية ما شاء ان يؤديه من رسالة ضد الحرب ، فجعـل فرخ النسر يرى في نومه الرماح ، ويرى انه شبع ، فيسأل اباه عن هذه الرؤيا فيجيبه : ستقع الفتنة بين القوم فيقتتلون فآتيك باللحم طريئاً لم ينشف دمه . اراد المعري ان يقول ان البشر حمقى حين يتذابحون في الحروب ، فهم لا يفعلون اكثر من ان يطعموا النسور وفراخها من لحومهم .

وهذا الاسلوب الايمائي ، في تبليغ الادب رسالته التي

يختارها ، ليس سوى مشتقٍّ من مشتقات القاعدة الادبية العامة التي تؤثر سلوك الطريق غير المباشر في اداء المعنى . والواقع ان كثيراً من وجود الادب مدين لهذا الطريق غير المباشر . قال المعرّي :

تشتاق ايارَ نفوسُ الورى   وانما الشوق الى ورده

قصد ان يبيّن ان الناس في حبهم لشيء انما يصدرون في الحقيقة عن حب لذاتهم . ولو انه ادى هذا المعنى مباشرة لما كان له الا ان يقول : الناس انانيون ، ان رغبوا في شيء فانما يرغبون في ما اشتمل عليه من منفعة او لذة لأنفسهم . ثم لو رام غيره ان يؤدي هذا المعنى مباشرة لما وجد امامه الا ان يقول القول نفسه .

واخيراً لا بدّ من كلمة في الصفة العليا التي هي جماع الصفات الحميدة في الاساليب . فقد يُنعت الاسلوب بانه سهل واضح رائع اخّاذ مطبوع ، الى آخر النعوت ، لكن هذه الصفات الحميدة كلها مردها الى امر واحد هو مقدرة الاديب ، كاتباً او شاعراً ، على تذليل التناقض القائم في صميم العمل الادبي – التناقض بين شكل الادب وجوهره ، او روحه وجسمه . فهل استطاع الاديب في ادبه ان يطوّع الشكل للجوهر او الجسم للروح ، تطويعاً ظهرت عليه المؤالفة والمزاوجة التامة ، من كل الوجوه ، بين المبنى والمعنى والقصد ومقتضى الحال ، وهل اختفت منه علامات الجهد والتكلف ،

أم هل أخفق في ذلك كله ؟ وطبعا ليس المراد باختفــاء علامات الجهد والتكلف ان لا يكابد الاديب مشقة ما في ابان عمله الادبي ، فهذه خرافة عظيمة الضرر ، لان كل اديب ، أيا كانت ملكتــه ، لا بد له من الحشد لعمله ، غير انه مطالَب ان لا يعفي قريحته من العمل الا بعد ان يكون قد محا آثار المشقة ، وطوى عن قارئه قصة طويلة مضنية من الحذف والتبديل والهدم واعادة البناء ، بحيث يتصور قارئه انه انما تناوله عفو الخاطر وفيض الطبع .

ومــا اكثر ما يُزعم ان الجاهليين كانوا في شعرهم رضاعيين لا صناعيين ، فهذه — كما اسلفنــا — خرافة من الخرافات . ولسنا نستند في تفنيدهــا الى مــا رواه الرواة عن زهير وحولياته ، بل الى الشعر الجاهلي نفسه . فقال امرؤ القيس مثلاً يصف جواده :

مكرّ مفرّ مقبل مدبر معاً

كجلمود صخر حطه السيل من علِ

فمن زعم ان الصورة في هذه اللوحة لم تتطلب يقظة مخيلة للجمع بين انطلاق الجواد وتدحرج الصخر عن القمة ، ثم لم تستغرق جهداً لانتقاء الالفاظ وتنسيق الطبــاق بين مكرّ ومفر ومقبل ومدبر ، مع ضبط الكلام على عيار الوزن ، فقد وهم .

القسم الثاني

التاريخ الأدبي

مَادَّة التَّارِيخ الأدَبِي

النقص في تاريخ الادب . في التمهيد لهذا الكتاب قلنا : ان التاريخ الادبي هو دراسة الآداب باعتبارها ثمرة اشخاص وعصور . وقد اصبحنا الآن اقدر على تفصيل ما يتضمنه هذا الحكم المجمل . فالتاريخ الادبي هو دراسة الكتّاب والشعراء الذين انجبتهم اللغة على مر الزمان واختلاف المكان ، وهو ايضاً دراسةُ ما استُحدث في هذا الزمان او المكان من اشكال أدبية : شعرية او نثرية ، ومن مواضيع واساليب .

والحق ان الادب العربي لم يُكتب تاريخه على هذا الوجه بعد . فالقدماء عامة اكتفوا بتقسيم تاريخه على اساس البيئة ، ولا سيما الجغرافية ، مع التفاتٍ الى جزالة المباني او لينها وبعض التفاتٍ الى المعاني ، فقالوا : الادب القديم ، ارادوا به الادب الناشيء نشأة بدوية صحراوية ، وجعلوا جله من الجاهلية الى صدر الاسلام (اواخر العهد الاموي) . ثم قالوا : الادب المولّد ، ارادوا به الادب الناشيء نشأة حضرية عمرانية في المدن والقرى العامسة . ثم قالوا : الادب المحدث

وهو آخر ما انتهوا اليه ، يقصدون به الادب الذي لم يعش اربابه حياة الصحراء ولا اتجهوا شطرها ولا اتخذوها مصدر الهام .

اما المعاصرون فقد بنوا جلّ التاريخ الادبي على تقسيمات التاريخ السياسي ، فقالوا : ادب العصر الجاهلي والراشدي والاموي والعباسي الاول والثاني ، وهلمّ ... وواضح ان هذا الترتيب لا يغني ، لانه نظرة الى الادب من خلال التبدلات السياسية في الهيئات الحاكمة مباشرة ، مع العلم ان هذه التبدلات قد تقع ثم لا يكون فيها من العمق والشمول ما يؤثر في مجرى الادب .

ان تاريخ الادب العربي ، الذي لم يكتب بعد ، يجب ان يقوم اولاً على احصاء تام للمخلفات الادبية العربية في جميع البقاع والادوار ، ومن ثم يجب تصنيفه وفق اشكاله الشعرية والنثرية ومواضيعه التي طرقها والاساليب التي تقلّب عليها ، فاذا تمّ هذا العمل امكن ان يُسجّل تاريخ هذا الادب منذ جاهليته الى يومنا الحاضر وفق تطوراته المخصوصة به في الفنون والمواضيع ، فيقال مثلاً : عصر الخطابة او القصة ، او السجع ، او عصر الشعر الحماسي ، او الغزل الحضري ، او الشعر الخمري ، وهلم ...

ولا انكار ان التاريخ الادبي تدخل فيه مواد موفورة بحيث يمكن ان يكون له اكثر من تقسيم واحد ، ذلك وفق القاعدة التي تتخذ اساساً لهذا التقسيم . لكن لا بد للمؤرخ الادبي من

ان يذكر ، على الاقل ، تلك القاعدة التي يتخذها اساساً لتقسيمه . وهذا ما لم يدرج عليه مؤرخو الادب العربي حتى اليوم ، لانهم اكتفوا بالتقسيم على اساس التبدلات السياسية .

وضروري جداً اخراج تاريخ الادب العربي هذا المخرج الجديد على اساس المدارس الادبية التي عرفها ، وما يتبع هذه المدارس من اشكال وفنون نثرية وشعرية ، ومن اساليب ومواضيع ومواقف من الحياة. نقول : ضروري جداً، لاسباب عدة ، اولها انه يكشف كشفاً واضحاً عما انتاب الادب العربي ، الى جانب فضائله ، من نقص كقلة التنوع ، وانعدام بعض الفنون فيه انعداماً تاماً كالملحمة والمسرحية . وان في ذلك لحثاً وتحريضاً للقرائح على الابتكار .

تبويب مواد التاريخ الادبي . تجيء في رأس هذه المواد دراسة البيئة . والبيئة تتعلق بالاقليم الذي ينشأ فيه الادب وما يتصف به الاقليم من خصب او جدب في ارضه ، ولطف او غلظ في سمائه وهوائه ، وغزارة او شح في مائه ، وجمال او وحشة في جباله وسهوله واوديته ؛ وهذه هي البيئة الطبيعية . وكذلك تتعلق البيئة بالمجتمع الذي ينشأ فيه الادب، وما يكون عليه هذا المجتمع من درجة في التطوّر ، أبدويّ هو ام حضري ، وما يتركب منه من طبقات ، ثم ما يصحبه من عادات وتقاليد وقيم خلقية وانظمة و حوال

سياسية واقتصادية ، وما يقارنه من نشاط ذهني في نواحي الفلسفة او الدين او المذاهب الادبيـــة ؛ وهذه هي البيئة الوضعية .

ولسنا نحتاج الى برهان على اهمية البيئة الطبيعية والوضعية في فهم الادب ودراسة التاريخ الادبي ، فلولا اننا نعلم ان الادب الجاهلي نشأ في صحراء وفي مجتمع بدوي ، ولولا اننا نعلم ان مدار الحياة في الصحراء هو على اقبال فصل الربيع اذ تكتسي الارض خضرة ترتعيها الماشية فتدر البانها وتسمن لحومها ، ثم لولا اننا نعلم ان المجتمع البدوي ينشقّ قبـائل يكثر بينها الغزو ويعزُّ الامن ، لما استطعنا ان ندرك لمَ قال النابغة في الثناء على الملك النعمان :

فان يهلك ابو قابوس يهلك ربيع النـــاس والبلد الحرام

فانزل ممدوحه منزلة الربيع لان في الربيع رزقاً للناس ، وانزله منزلة البلد الحرام لان البلد الحرام أَمنٌ لا نهب فيه ولا سفك .

وكذلك لولا اننا نعلم ان ظروف الحيـــاة في الاعصر العباسية تحولت في الاوساط الارستقراطيـة ، على الاقل ، تحوّلاً واسعاً عن البداوة وشظفها الى الحضارة وترفها ، ولولا اننا نعلم ان هذا التحول وغيره من الاسباب ادى الى اقتناع بعض العقول ان الطريقة القديمة التي تستلزم الوقوف على الاطلال في مطالع القصائد اصبحت واجبة التبديل ، لما فهمنا لمَ انشد

ابو نواس متهكماً بطريقة امرىء القيس واصحابه الجاهليين :

قل لمن يبكي على رسم درس　　واقفاً ، ما ضرّ لو كان جلسْ ؟

ومن مواد التاريخ الادبي دراسة سِيَر الكتّاب والشعراء . وليس المقصود بسِيَرهم او تراجمهم ان نروي ما يطيب لنا من نوادرهم ونتف اخبارهم ، بل ان نكون على علم منظم بمدى ثقافتهم وتطورات حياتهم ، وما تأتى لهم من اختبارات واتصالات ، وما تهيأ لهم من امزجة ورثوها او اكتسبوها .

فلولا دراستنا مثلاً لسيرة الشاعر الفارس ابي فراس الحمداني ، وعلمنا بوقوعه اسيراً في يد الروم ، وبابطاء ابن عمه سيف الدولة في دفع الفدية عنه ، ولولا علمنا بعجوز منبج ، امّ ابي فراس ، التي كان يشتاقها وتشتاقه ، لانحجب عنا كثير من الضوء الذي نفهم فيه روميات ابي فراس ونذوقها ونحسها

ومن مواد التاريخ الادبي ايضاً دراسة التفاعلات الذوقية والفكرية بين الافراد فردٍ وفرد ، وبين الشعوب شعبٍ وشعب . وهو باب من انفس ابواب التاريخ الادبي سبق ان فُتح عندنا في ما يتعلق بالتفاعل بين اديب وآخر او مدرسة ادبية واخرى ، لكن لم يكد يُفتح في ما يتعلق بالتفاعل بين الشعوب [١] . واكثر ما في ايدينا من

١　يعد من نماذج هذا النوع في التاريخ الادبي كتاب المستشرق الاسباني ميكال آسين بلاسيوس « الكوميديا الالهية والاسلام » .

كتب تاريخ الادب مبنيّ ، شعوراً او لا شعوراً ، على التأريخ للأدب العربي معزولاً بنفسه عن باقي الآداب [١] . وبديهي ان الادب العربي ، مهما قيل في انطوائه على ذاته ، لم يخلُ قديماً من تأثر مباشر او غير مبـــاشر ، بآداب الشعوب الاخرى كالفرس والهنود ، كما انه اثر في الآداب الغربية ، ثم عـاد في عهوده الحديثة فتأثر بها . ولنأخذ مثلاً كتاب كليلة ودمنة . فوجوده في خزانة الادب العربي دليل تأثر بالادب الهندي من طريق الفرس . وقد اثر هذا الكتـــاب في الشاعر الفرنسي لافونتين . ثم اتى يوم عاد فيه الشاعر العربي احمد شوقي فتأثر في ما نظم من خرافات بلافونتين الشاعر الفرنسي .

ومن الغرائب التي اتفق لنا الوقوع عليها هذا التماثل العجيب بين حكايتين من حكايات الحمقى وردتا في خزائن الادب العربي والادب الانكليزي . فقد جاء في « مستطرف » الابشيهي في باب العقل والذكاء والحمق ما يلي :

« ان احمقين اصطحبا في طريق ، فقال احدهما للآخر : تعال نتمنّ على الله ، فان الطريق تقطع بالحديث . فقـــال احدهما : انا اتمنى قطائع غنم انتفع بلبنهـا ولحمها وصوفها .

١ قلنا : اكثر ما في ايدينا من كتب تاريخ الأدب ، ولم نطلق الحكم عليها كلها . والواقع ان بعض هذه الكتب يشير الى تأثر الأدب العربي بآداب الامم الاخرى ، لكنها دراسات ما زالت تفتقر الى توسيع وتعميق .

وقال الآخر : انا اتمنى قطائع ذئاب ارسلها على غنمك حتى لا تترك منها شيئاً . قال : ويحك ، أهذا من حق الصحبة وحرمة العشرة ؟ فتصايحا وتخاصما ، واشتدت الخصومة بينهما حتى تماسكا بالاطواق . ثم تراضيا على ان اول من يطلع عليهما يكون حكماً بينهما . وطلع عليهما شيخ بحمار عليه زقّان من عسل فحدثاه بحديثهما . فنزّل الزقين وفتحهما حتى سال العسل على التراب . ثم قال : صبّ الله دمي مثل هذا العسل ان لم تكونا احمقين ! »

وشبه هذه الحكاية نصادفه في كتاب من كتب القراءة الانكليزية عنوانه « خمسون قصة مشهورة[١] » . يتهم الانكليز بالحمق اهلَ « غوتام » ، وهي قرية من قراهم ، فيروون عنهم النادرة الآتية :

« تلاقى غوتاميان على جسر فوق النهر . فسأل احدهما الآخر : أين تذهب ؟ اجابه : اني ذاهب لابتاع غنماً .

ـ أمن هنا ترجع بعد قضاء حاجتك ؟

ـ نعم من هنا .

ـ وكيف تعبر بغنمك النهر ؟

ـ امشي على الجسر .

ـ ها ! ها ! كنت اقدّر ذلك . لكني لن اسمح لك

١ Fifty Famous Stories .

بالعبور فالجسر لي .

– أعبر قسراً .

– أقسراً تعبر ؟ وكيف تصنع اذا ادخلتُ اصبعي في حلقك فخنقتك ؟

ثم شاهدا رجلًا مقبلًا من طاحونة قريبة ومعه دابة محملة كيساً . فقالا : نحكّم هذا الرجل الغوتامي في ما شجر بيننا من خلاف .

فلما سمع الغوتامي الثالث حكايتهما حتى امرهما ان يعيناه في انزال الكيس عن ظهر الدابة . ثم فتحه وامرهما ان يعيناه في حمله الى حافة الجسر ، حيث جعل يحدّر منه الطحين في ماء النهر . فلما فرغ الكيس نفضه ، وسألهما : أفيه طحين بعد ؟ قالا : لا ! قال : وهكذا ليس في رأسيكما دماغ ! »

فكيف حدث ان تشابهت هاتان الحكايتان في ادبين مختلفين هذا التشابه ؟ أكان ذلك اتفاقاً ام اقتباساً لادب من ادب؟ ان البت في هذه القضية عمل من اعمال التاريخ الادبي ، او مادة من مواده هي دراسة التفاعلات واجراء المقارنات [١] بين آداب الشعوب .

١ مما يدخل في باب المقارنات بين آداب الشعوب ، ما فعله سليمان البستاني في مقدمته لالياذة هوميروس اذ قارن بين جاهلية العرب وجاهلية اليونان ، واشار الى الملامح المشتركة التي ظهرت على أدب الشعبين في تينك الحقبتين المتماثلتين .

وفي ما يلي نُخبٌ من مقالات في بعض نواحي التاريخ الادبي ، نثبتها نماذج من هذا الفن [١] .

١ – حب وشرب وحرب

(خطوط صورة ادبية للعصر الجاهلي ومحيطه الطبيعي ومزاج اهله)

حدد لنا طرفة ، قاصداً او غير قاصد ، غاية الحياة العربية البدوية بقوله :

ولولا ثــلاث هنّ من لذة الفتى
وجدِّكَ لم احفل متى قام عوّدي
فمنهن سبقي العــاذلات بشربة
كميت متى مـا تُعل بالمـاء تزبد
وكرّي ، اذا نادى المضاف محنباً ،
كسيد الغضا ، نبهته ، المتورد
وتقصير يوم الدجن ، والدجن معجب
ببهكنة تحت الخبـاء المعمد

هذه صورة « السيد » الجاهلي . فهو يرى ان الحياة تنتهي عند باب القبر ، وان الموت نهاية كل حي :

فــان كنت لا تسطيع دفع منيتي
فدعني ابادرها بمـا ملكت يدي

[١] كل فصل لغير صاحب هذا الكتاب ذيلناه باسم مؤلفه .

يريد العربي ان يأكل خيراته في حياته ، ولا عاش كل بخيل .

واذا فتشنا عن الملامح الاخرى وجدنا اكثرها عند هذا الشاب . أما ما ينقصنا من خطوط فهو عند السيد زهير في « من ومن ومن » التي اطراها عمر بن الخطاب ، الإمام العادل والخبير بكلام العرب ...

ان طبيعة المكان القاسية كيّفت هذا الانسان الذي نسميه عربياً ، فانفراده في تلك الصحراء الحمراء السمراء جعل لونه نحاسياً وعزيمته فولاذية ودفاعه غريباً عجيباً . ان ذلك المناخ العنيد جعل الرأس العربي رأساً فريداً ، اذ افنى الضعيف منه ولم يبق من هذا الرأس الاسمر الا الصالح للحياة .

ان انفراد العربي في صحرائه جعل منه هذا الرجل الذي نعرفه . فالشجاعة العربية هي من هبات المحيط وعطاياه السنية . فالذي يعيش في بيت من الوبر فلا بد من ان يكون شجاعاً ، حاضر البديهة والجنان واليد ، ليقابل عدويه : الانسان والحيوان . والاباء العربي يدعو اليه اسلوب العيش ، فمن لا يستقر في مكانٍ ما ، يأبى كل ما يذله ويستعبده. فالعربي البدوي سائح دائم ، وعن هذا ايضاً نتجت قلة صبره ، وضعف تعمقه في التفكير ، وارتجاله في كل شيء ، فالمبادرة سمة عربيّة . ان المجد مبتدر ، كما يقول جرير . ان الاقامة الدائمة في مكان ما تحمل الانسان على اطالة التفكير بما حوله . اما المسافر

الدائم ، سليل الشيخ يعرب ، فلا ينظر الى مظاهر الاشياء . ولهذا لا يتعمق العربي في موضوعه . لقد شبهته بالنحلة تأخذ حاجتها من الزهرة وتظل الزهرة زهرة ، لا ينقص شيء من عرْفها وجمالها وطراوتها .

ومن خواص العربي الايجاز ، وهذا مقتبس من شكل الحياة ، فبيته وجيز ، ولباسه وجيز ، وطعامه وجيز . لا تلمه ان تغزل بعباءته :

ولبس عباءة وتقرّ عيني احبّ اليّ من لبس الشفوف

فهي كل شيء . تصلح لكل ما له من مآرب . فهي الجبة والرداء ، والقميص واللحاف ، والبرنس ، والمشمع ، والطراحة . وهي خيمته تقيه الهجير ، متى اركز عصاه في الرمل ونشرها عليها وقعد يتفيأ ليستريح او ينام . اعذره ، ولا تملّ ، متى قرأت وصفه الناقة ، فهي مستودع البقاء ؛ هي سيارته الخاصة ، وهي سيارة الشحن ، وهي مطبخه واهراؤه . هي مصدر جميع المواد اللازمة له ، ومن وبرها يكتسي ، ولله درّها ، فكل ما فيها نافع حتى زبلها ، فانه كالفحم الحجري .

اما الكرم فاسلوب الحياة دعا اليه . العربي يسوق ثروته امامه وهي معرّضة للهلاك ، ولهذا لا يدخرها . انه وهاب نهاب ، « اشتراكي » متطرف ، يغزو اذا جاع او احتاج ، ويكف يده عن جيرانه ما دام بخير . اما الغزو فهو سنة اوجدتها الحال ، فالكفاح لحفظ البقاء تبرره جميع النظم دينية ومدنية .

كان الغزو عندهم كحرب اليوم المقيدة بنظم تجب مراعاتها ، وإلا كانت الحرب ظـالمة وغير مشروعة ، وكذلك الغزو وقد ضلّ من عدّ الغزو سرقة او كالسرقة .

والعربي متقلب في آرائه ، وقد اكسبه محيطه هذه الخاصة. هو غـير عنيد ، غفور رحيم كربّه ، لا يصر ولا يثبت ، ككل من يحب الفصاحة واللسن ، الا اذا كان له ثأر فانه لا يهنأ له عيش حتى يأخذه .

والعربي يغويه الطريف ، ويعجبه الذكي الظريف . واننا لنظلم الجاهلي اذا خلطناه بالبرابرة والمتوحشين ، فهو ابن مدنية ، ووارث حضارة ، شهم ابيّ ذو شمم ، توحي اليك طلعته كل هذا اذا تأملت . يثرثر العربي حيناً ، ويتكلم صامتاً احياناً . ذكي نجيب لبيب تكفيه الاشارة ليفهم ؛ حاضر الذهن ، حذر ، لانه يواجه الاخطار في كل لحظة من حياته .

اختباراته محدودة ، وتحديده لجميع الشؤون يكاد يكون عاماً ، لانه سطحي في كل اعماله . يحب الامتزاج بالناس الى حد ما ، ثم يعود الى عزلته . يعشق العدالة والحرية والمساواة وينتصر لجاره ، والجـار عندنا قبل الدار لانه عوننا في الملمات ، ولهذا نقول : جارك القريب خير من اخيك البعيد .

ان العزلة العربية خلقت في الرجـل العربي كل هذه الخصائص التي يترجم عنها شعره وادبه .

العربي تيّاه فخور ، وهذا ما يحمله على التبرج والتطوس

والتطيب والتجمل ، فهو رجل مظاهر ، يباهي بكل شيء ويغالي جداً بالتبجح باصله وفصله . من هنا جاء العرب التقعّر في حوادث تاريخهم وسردها على عواهنها دون تمحيص . وانكماش العرب في جزيرتهم جرّهم الى حب ذاتهم ، حبـــاً لا هوادة فيه ، فرأوا انفسهم فوق العالمين اجمعين ، وحسبوا دمهم اسمى من دم الآخرين . ومن هذه الناحية جاءهم التشدد بالمصاهرة . ثم جرّهم تصنيف انفسهم وتأصيلها الى تصنيف خيلهم وتأصيلها .

والعربي مزواج مطلاق ، ولذلك اسباب : اولاً لانه يحب النسل ، وشعاره : انما العزة للكاثر . فهو مجنون بحب العزة ؛ ثانياً لانه شهواني ، وهذه الشهوة توقظها طبيعة المحيط الحار . يكثر العربي من الزوجات لانه مطبوع على التنقل ، حتى في الحب ، ناهيك ان المرأة البدوية هي عضد زوجها وعونه ، فهو لا يخدمها ، كما هي الحالة اليوم . وافراط العربي في المحبة الجنسية حمله على المغالاة في صون المرأة والغيرة منها وعليها ، وهو الذي حمله ايضاً على وأد البنات . ومن اسباب وأد البنات ان كثرة الزوجات تؤدي الى كثرة النسل ، فشاء العربي ان يظل خفيف الظهر فلم يبقِ من بناته الا اللازم « للتوريد » .

قال ابن كلثوم :

على آثارنا بيض حسان نحاذر ان تقسم او تهونا
يقتن جيادنا ويقلن لستم بعولتنا اذا لم تمنعونا

ان للمرأة في الشعر كله ادواراً خطيرة ، وأخطر هذه

الادوار في الادب العربي ، وفي الحياة العربية البدوية . وهذه هند وغيرها ، ماذا فعلن عندما قاتل المشركون النبي محمداً ؟ وهذه ليلى وغيرها ، كم لهنّ من يد على تفتيق القرائح وخلق الشعر الطيب !

ومن خصال البدوي الحماسة ، فهو متحمس حتى التهور ، ولذلك قلّت الاحلام في شعره فجاء قليل الايحاء ، فاخفق في الفنون المستوحاة ، وبرع ، فيما بعد ، في الفنون اليدوية كالعمارة .

اظهر نبوغاً في الدروس العملية والذهنية ، يحلم بالحسيات لا بالمعنويات ، يؤثر الحياة الجسدية على الروحية . فالروح امرها لخالقها . يكره التصوف والزهد . يقبل على الدنيا اقباله على الصلاة ، ويتمتع ويعمل لدنياه كأنه يعيش ابداً ، كما يعمل لآخرته كأنه يموت غداً . يسّر دينه ولم يعسر ، فأخذ من دنياه ما استطاع وترجى الآخرة رجاء قوياً .

البدوي لم يتقن عمله ولم يتوخ الغايات البعيدة ، فهو سطحي في هذا ، كما هو سطحي في شعره . وكذلك هو سطحي في اعماله الاولى ، وكل ذلك ناتج عن نشأته الاولى ، وعن وحدته وانفراده . فكما لا تتقصى اغنامه مراعيها فتقضم وتخضم ، تأخذ المتيسر ولا تطالب بالمتعسر ، كذلك صاحبها في اعماله حتى بعد حضارته .

ان العربي كراكب البحر ، يستعرض ما يمر به من مناظر فتانة خلاّبة اكثر مما يعنيه ما في البحر من اسرار .

يتخيل العربي ، انما بوجه عام ، فيحكم على الامور حكماً قاطعاً دون برهان . يعتمد على ذكائه فلا يبالي باكتساب ما عند غيره . وهذا شأن كل معتدّ بنفسه كالعربي ، فهو في العموم اقدر منه على الخصوص .

احلامنا تزن الجبال زرانة وتخالنا جنّاً اذا ما نجهل

لم يصدق الفرزدق فالعربي يثور لأقل سبب ، ولا يهدأ ان لم يشف نفسه ويثأر .

العربي مغامر اذا دُفع ، والبيان يهيجه اكثر من الموسيقى ، فهو يفكر بقلبه لا بعقله . يفي اذا صادق ، ان لذتَ به امنت ، فإما ان يصونك واما ان يموت دونك . ان هذا ميراث دهور اصبح دين العرب الامثل وعقيدتهم الغالية . فالعربي لا ينام على ضيم ، يقابل السيف بالسيف ، ويأخذ بثأره بعد اربعين عاماً ... يصبو الى الأدب اكثر من العلم ، يعيش بقلبه لا بعقله ، وهو مع ذلك يحب العدل ، واباؤه وعزته يبغّضان الرحمة اليه . يرضى البدوي بالحالة الراهنة اذا كان في سعة ، ولم تمس حريته . ولا يضج منها ويطلب غيرها الا في الضيق . يحب حرية القول ولكنه لا يكافح دونها مكافحته ضد قيود حريته . يؤثر العافية الا اذا اهين ونيل مما يقدسه .

يتحد اذا واجه خطرا أجنبياً ، واذا امن عاد الى التنازع الداخلي . لا يذعن الا للتقاليد ، ولا يغيرها الا مرغماً ، كما

انه لا يطيع الا مكرهاً . وهذا عائـــد الى اسلوب حياته الاصلية الذي عوّده ذلك . ينشد الاستقلال ابداً . يؤثر بيتاً تخفق الارياح فيه على قصر منيف يحبس فيه حواسه الخمس ضمن جدران اربعة ولو رفعت من ذهب .

لا يقلد ، ولا ينزل عن قيافته . يريد ان يكون متبوعاً لا تابعـاً ، وسيداً لا مسوداً . يحب الخشونة : واخشوشنوا فان النعم لا تدوم . ويفضل اللذات على الثروة . يجمع لينفق ويحسن ، لا ليمنع ويثري . قليل التفكير بالعواقب ، يؤمن ويصدق ، ولكنه لا يدع معتقداته ولو تبين له فسادها . فلما يأخذ بالنظريات « الفلسفية » فحسه متسلط على فكره .

كل شيء وجيز ومتعب وصعب في المحيط العربي . فـما الصحراء الا بحر يابس جاف ، ولو كنت مكان عمر حين سأله احـــدهم : صف لي البحر ، لقلت له : صف لي الصحراء . فالصحراء جافة كهوائها . وكونها على نمط واحد جعل كل شيء عند العربي ، حتى شعره ، على نمـــط واحد . فهي التي صيرت البدوي فظـــاً ، غليظ القلب . ان محيطاً كله جفاف ويبوسة يجعل كل شيء ينشأ فيه يابساً .

فظواهر الجزيرة الجوية قاسية ، والوان مناظرها وطبـــاع سكانها وبنيتهم جاءت من نوعها . ندر المطر عندهم واشتدت الحرارة فقـالوا : برّد الله ضريحه . واذا انهلّ المطر سقط بغزارة فافسد ، ولهذا قال الشاعر :

وسقى ديارك غيرَ مفسدها   صوبُ الغمام وديمة تهمي

وفي الحديث : اللهم حوالينا لا علينا . ووصف طوفان امرىء القيس دليل قاطع ، فانظر كيف ابتُدئت نزهته وكيف اختتمت .

ان حالة كهذه تضيّق الصدر ، ومع ذلك لم تبلغ بالعربي حد التطرف ، فقد رأينا حلماً ، ولكن الحلم ليس اولى خصال العرب ، وان ادّعوه ، فمن لا يظلم الناس يظلم .

ان قلة الماء تجفف حتى اخلاق الرجال . ومتى جفت الطباع وقست ، تبعها الشعر . فاذا رأيتهم يقتتلون على ماء ويستعيرون الحوض في كلامهم للتعبير عن مقاصدهم، فاعذرهم . كل مالهم ناطق ، والناطق يقتضي له الماء ، ولولا مناخ الصحراء القاسي لما صبرت الناقة على الشرب ، وضربوا اخماساً لاسداس .

لا يؤمن العربي إلا بذاته ، وهذه الذات فنيت في القبيلة ، فالقبيلة – قبل الاسلام – كانت الذاتية العربية ، فكان العربي لا ينظر الا اليها ، وهي التي جعلت شعرنا كله ذاتياً . فالقبيلة كانت الاله المعبود ، ثم صارت بعد الاسلام قبيلة اعظم واعز . فالبدوي لا يبالي كثيراً او قليلًا عما وراء الكون ، وقد حسب الدين عرضاً يزول بزوال النبي ، وفي هذا قال الحطيئة :

اطعنا رسول الله اذ كان بيننـــا ،
فيا ويلتي ! ما بال دين ابي بكر ؟
أيورثها بكراً ، اذا مـــات ، بعده
وتلك ، لعمر الله ، قـــاصمة الظهر !

ولذلك قلّ ذكر الله في الشعر الجاهلي . واقل من ذلك ذكر الثواب والعقاب ، فهو في نظر البدوي حديث خرافة يسمعه ويبتسم ابتسامة مرّة .

حكى لي احدهم ان احـــد ايمة البيروتيين ، او الدمشقيين ، ذهب الى قبائل شرق الاردن واعظاً . فقعد يحدث بني صخر ذات ليلة عن الدينونة ، وكيف يكون الحساب عسيراً جداً فيعـاقب الانسان على ما جنت يداه . واطـــال الشيخ الامام الحديث ، فانبرى له اخيراً احد مشايخ بني صخر فقـــال له : يا شيخ ، في هذه « الغوشة » سيدنا موسى ما يكون ؟

فاجابه الشيخ : بلى يكون .

– وسيدنا عيسى ؟

– وكيف لا يكون !؟

– والنبي ، صلى الله عليه وسلم ؟

– قبلهم كلهم .

فضحك البدوي ضحكة ازدراء وصاح بالشيخ : قم عنا ، وعبتنا شيخ ! هؤلاء ثلاثة اجاويد ، بوجودهم لا يصير شيء .

واعجاب العربي بنفسه جعله لا يؤثر ادباً على ادبه . وفي هذا تاه ايضاً الجاحظ العظيم حين قال : وفضيلة الشعر مقصورة على العرب ، وعلى من تكلم بلسان العرب .

ويتخطى من هذا الى ان يرى في لغته كل شيء . فسد منافذها وصانها . واللغة كالكائنات تأخذ وتعطي لتحيا . ولهذا الاعتداد بالذات اصيبت لغتنا بما اصيبت من جمود ، مع انها ارحب اللغات صدراً ، والينهن قداً ، تتثنى كأن عظامها من خيزران . انهـا اوفر اللغات موسيقى لو احسنّا استعمالها ، ولكننا غرتنا ذاتيتنا وحسبنا الفن الشعري كله في العروض والقافية . مع ان لغتنا لينة مطواع كالذهب ، تطرق وترقق وتمدد كما نشاء ، فمهما خشن الحرف فانه يسترخي متى جاوره حرف لين .

ان اعتداد الجاهلي بنفسه واعتزاله غيره من الناس حال دون تطور الشعر . جاء خياله سطحياً حسياً لان مروره في صحرائه سطحي ايضاً ، يتبع مواشيه الى المراعي . ينتقل ويلتفت فيرى كل شيء في محيطه متشابهاً . ومن اين يأتيه الوحي ؟ وشعره ذاتي غنائي كله لانه لا يدرك غير الساعة التي هو فيها :

ما مضى فات والمؤمـــل غيب

ولـك الساعة التي انت فيهـــا

اذا هبّت رياحك فاغتنمها
فان الخافقات لها سكون
وان ولدت نياقك فاحتلبها
فلا تدري الفصيل لمن يكون

ولهذا لا يعرف الاقتصاد والادّخار . هو كالحجل لا يبارح محيطه ، ومن كان هذا شأنه فمن اين يأتيه الجديد ؟ ولكن هذا لا يعني ان نصمهم بالجهل ونعدهم من البربر . ان العربي خلاصة انسانية ، صهرته شمس الصحراء فلم تبقِ منه الا عروق الرجولة الحق وخطوطها .

والشعر الجاهلي هو صورة صادقة لمحيطه وعصره ولون بلاده . اوحى اليه الحل والترحال شعراً غرامياً وتحرّقاً وتشوّقاً ، فبكى على الطلول . يقول بعضهم : لا وحدة في القصيدة العربية او الجاهلية خصوصاً ، والحقيقة غير ذلك . فما وصَف العربي — خذ مثلاً امرأ القيس ، ان صح ما زعم لنا من حكاية دارة جلجل — غيرَ حوادث نهاره ، فهي موضوعه المستقل . لست ممن يشكون بوجود امرىء القيس ولا غيره ، فاذا لم يصف لنا قصور القسطنطينية فلأنه مات ولم يصلنا شعره ، واغلب الظن لانه كان مشغول البال بالملك الذي ضاع ، فليعذره منكر وجوده ... ناهيك ان زيّ وصف القصور لم يكن في تلك الايام .

(مارون عبود ، في كتابه : « الرؤوس»)

٢ – حياة الشاب القتيل

(سيرة لطرفة بن العبد)

شاعر جاهلي من اصحاب المعلقات ، من قبيلة بكر شقيقة تغلب ، وهما اللتـان نشبت بينهما الحرب المشهورة بحرب البسوس . ابوه العبد بن سفيان ، وأمه وردة اخت المتلمس الشاعر ، فالمتلمس خاله ...

نلتقي صاحبنا ، أول ما نلتقيه، صبياً في البحرين على الشاطىء الغربي من الخليج العربي . لكنه صبي غير سائر الصبية : لقد ولد معه الشعر وراضعه في المهد . اختلجت به شفتاه في حداثته ، ثم ها هو يتوقد ويتفجر ذكاء .

ونحن هنا في غنى عن سوق الروايات التي تـــدل على شاعريته المبكرة وذكائه المتفوق ، ولعلها لا تثبت للتحقيق . غير ان خبرين عن صباه حريان بالاعتبار والتصديق لبعدهما من الكلفـة وحب التزويق ، ولشفوف سيرته عنهما : الاول موت ابيه ونشأته يتيماً ، والثاني احتكاكه بالادب والادباء .

فاما الامر الاول فوسّع عليه في مجال الحرية حين كان التوسيع خطراً على الاخلاق . ولا غرابة اذ ان الابوة نوع من القيد للبنوة تسيطر على اعمالها ، فتقوّم من اعوجاجهـــا وتخفف من نزقها حتى تنضج وتتزن ويكون لها من حنكتها ودربتها وازع يردعها اذا اشتطت ، ونور يهديها . اما طرفة فقد عدم هذا الوازع . واذا لم نقل انه عدم الاتزان والحنكة

والدربة ، فنقول انه اضاع الهدوء وامتلاك الاعصاب وحسن السياسة والاعتدال ، وفقَد النظرة الجدية الى الحياة فلم تكن سيرته الا ثورة وكبرياء وتطرفاً .

ثم ان هذا اليتم في الصغر عرّضه لما يتعرض له الكثرة من صغار الايتام : عرّضه لمطامع اقربائه . ويلوح انهم تطاولوا على ميراثه واستحلوا بعض حقوقه مما لم يكن من شأنه الا ان ينمي حدته ويزيد في تهوره ويضيف الى استهتاره بالحياة سوء ظن بها وبأهلها .

وأما الامر الثاني فشحذ قريحته وصقل استعداده وهيأ طبعه . والمتلمس ، والمرقشان الاكبر والاصغر ، والمسيّب ابن علس الذين نشأ على اتصال بهم ، كلهم شعراء مجيدون . والذي يخلق بنا ان نلاحظه هو ان هؤلاء جميعاً لم يكونوا على جانب من التعفف والرزانة كبير ، بل كانوا يرون الحياة فرصة يغتنمها الانسان للمتعة قبل ان ينزل التراب الذي هو نهاية النهايات .

وندرج مع شاعرنا من عهد الحداثة فاذا هذا المجال الطليق الذي فسحه له اليتم الباكر ، وهذه الاسوة غير المضبوطة التي رآها في عشرائه من الشعراء ، تعمل عملها الطبيعي ، فينصب على اللهو والشراب مبدداً في انصبابه ما سقط اليه من ثروة عن ابيه . واذا ذوو قرباه تتحلب افواههم لشيء من هذه الثروة على نحو ما قدمنا فتسوء علاقته بهم . وليس

طرفة ممن يحسنون السياسة ويزيلون العراقيل بالحسنى ، وكأن ذوي قرباه ليسوا ممن يعفون اذا ألحف داعي الطمع ، فما زال سوء العلاقة يشتد حتى افضى به الى انذارهم وهجائهم :

ما تنظرون بحق وردة فيكمُ ،
صغر البنونَ ورهطَ وردة غُيَّبُ [١]
قد يبعث الأمرَ العظيم صغيره
حتى تظل له الدماء تَصبَّبُ
والظلم فرّق بين حيي وائل
بكر تساقيها المنايا تغلبُ [٢]!

ثم ما زال هذا الفتى الحمي مرسل العنان لا يكبح جماح نفسه ، لا في تبديد ماله ولا في هجاء ذوي قرباه ، حتى قل اصحابه ووجد نفسه في عزلة كعزلة البعير الاجرب على حد قوله في معلقته : « وافردت افراد البعير المعبّد [٣] » . فماذا بعد هذا الا ان يغادر قومه ويمضي على وجهه ؟

شرد طرفة في الآفاق ، وابعد في شروده حتى روي انه بلغ الى النجاشي صاحب الحبشة ، ورويت له ابيات في ذلك . ولسنا نعتقد انه بلغ هذا الشوط ، على انه كيف كان الامر

١ يبدو ان وردة ، ام الشاعر ، كانت غريبة في بني بكر .
٢ اشارة الى حرب البسوس .
٣ المعبد، هنا : الأجرب .

يحسن بنا ان نذكر ان صاحبنا انتقل من عيش خفضٍ ولين ودعة الى ما هو الشظف والشدة والغلظة ، فذاق المرارة بعد الحلاوة ، وانا لنجد الطعمين في شعره .

وتستمر الرواية فاذا الشاعر يعود الى الحظيرة التي شرد منها مطويّ النفس على السخط وسوء الظن ، واذا قومه يتلقونه بكبرياء العاذر على المعتذر والغافر على المستغفر ، فلا يجدون له عملاً أليق به من رعاية الابل . ومن هو هذا الذي سخّره هذا التسخير وأزرى به هذا الازراء ؟ هو اخوه معبد !

ولكن لم يكن من المعقول ان يجيد طرفة رعاية الابل اليوم ، وهو الناعم المترف بالامس . فانصرف عنها الى استهتاره القديم ، فعنفه اخوه ونبهه الى سوء العاقبة وتهكم عليه بأن شعره لن يردّ الابل اذا اخذت . قالوا : فلم يكترث طرفة لشيء من هذا ... بلى ! ثار ثائره لمرارة التهكم وآلى ان يسرّح الابل وحدها ، لا يخرج فيها ، رجاءَ ان تؤخذ ورجاء ان يردها بشعره . وفي الحق ان أُخذت ، فصار الشاعر هدفاً للتقريع المضاض ، وبات اخوه يلحّ عليه في طلبها ، فالتجأ الى ابن عمه مالك يستعينه على استرجاعها من آخذيها وهم مضريون ، فلم يكن منه الا ان انتهره ، وبأية قسوة وغلظة : « فرطتم في ابلكم وجئتم تتعبونني في طلبها . » هنا تسوق الرواية ان نفس الشاعر جاشت جيشاناً فنظم شعراً حاراً في العتاب والشكوى نقرأه في معلقته ، منه هذان البيتان :

فلو شاء ربي كنتُ قيس بن خالد ،

ولو شاء ربي كنت عمرو بن مرثد

فاصبحت ذا مـــال كثير ، وزارني

بنونٌ كرام ســادةٌ لمسوّد

فاستدعاه عمرو بن مرثد ، وكان كريمـــاً سرياً ، وامر وُلده السبعة ، فدفع له كلٌّ منهم عشر نياق ، ثم امر ثلاثة من بني بنيه فدفعوا له مثل ذلك ، فرد إبل اخيه . اما الباقي فقد لا نحتاج ان نذكر كيف أنفقه شاعر كطرفة وقف حياته على اللهو في صبابةٍ وشراب .

ويرى الفتى نفسه مضطراً الى مغادرة قبيلته للمرة الثانية . لكن الى اين ؟ تسوق الرواية ان المتلمس خاله ، وعبد عمرو بن بشر زوج اخته الخِرنق ، اوصلاه الى بلاط الحيرة ، وكانا ينادمان عمرو ابن هند واخـــاه قابوساً ، فهشّ له الملك واستخف منادمته ونفق عنده شعره . غير ان النعمة لم تدم ، وسبب هذا التبدل مختلف فيه .

فمنهم من يذكر ان الخِرنق اخت طرفـــة شكت اليه زوجها عبد عمرو بن بشر فهجاه هجاء مراً :

ولا خير فيه ، غير ان له غنى ،

وأن له كشحاً ، اذا قام ، اهضما

فبلغ ذلك عمرو بن هند . فخرج يتصيد ومعه عبد عمرو ، فرمى حماراً فعقره . فقـال لعبد عمرو : انزل فاذبحه . فعالجه

فاعياه ، فضحك الملك وقال : لقد ابصرك طرفة حيث يقول ، وانشده : « ولا خير فيه » وكان طرفة قد هجا عمرو بن هند واخاه قبل ذلك هجاءً مراً :

فليت لنا مكان الملك عمرو رغوثاً حول قبتنا تخور [1]
لعمرك ان قابوس بن هند ليخلط ملكه «حُمْقٌ» كثيرُ!

فلما انشد عمرو بن هند لعبد عمرو ما قاله فيه طرفة اجابه : أبيت اللعن ، ما قال فيك اشد مما قـال فيّ ، وانشده : « فليت لنا مكان الملك عمر » ، فانقلب عليه الملك واخذ يعمل على التخلص منه ... وتروى الرواية هذه بالوان شتى ، الا ان مفضاها واحد .

ومنهم من يذكر غير ذلك ، فيزعم ان عمرو بن هند كان يوماً على الشراب وطرفة نديمه ، فاشرفت اخت الملك ، فرأى طرفة ظلها في الجام الذي في يده فانشد :

ألا يا ثانيَ الظبي الذي يبرق شنفاه
ولولا الملك القاعد قد ألثمني فاه !

فنظر اليه نظرة كادت تقتلعه من مجلسه .

على كل حال ، غضب عليه الملك وآثر ابعاده عنه فألحقه مع المتلمس بأخيه قابوس وكان يرشحه للملك من بعده . فلم تطب صحبة ولي العهد لأحد من الشاعرين . ذلك ان

١ الرغوث : البقرة .

قابوسا كان مولعاً بالصيد ، يخرج بهما في الصباح فلا يعودان الا في المساء مجهدين منهوكين ؛ ثم يغدو في الصباح التالي على الشراب وينساهما ببابه نهارهما . فما كان منهما الا ان هجواه[١] وكان هجاء طرفة : « فليت لنا مكان الملك عمرو » ، وقد سبق ذكره . ومن ثم تأخذ الرواية مجراها الاول .

وبعد فقد حق لنا ان نسأل كيف تخلص عمرو بن هند من هذا الفتى المدلّ التيّاه الذي لا يرعى حرمة ؟ هنا رواية اخرى متعددة الالوان ايضاً . لكن مفضاها كذلك واحد . قالوا : أمر ملك الحيرة ان يُكتب كتاب الى عامله بالبحرين ليقتل طرفة في مسقط رأسه ، فنبهه بعض جلسائه الى انه لن يسلم من هجاء المتلمس خال طرفة وحليفه . فدعا بالشاعرين واعطى كلًا منهما كتاباً مختوماً الى عامل البلاد المذكورة واوهمهما انه امر لهما بجائزة . فمضيا الى حيث بُعثا . غير ان المتلمس ما لبث ان داخله الشك في صدق الملك ففضّ ختم الكتاب، وأتى غلاماً من اهل الحيرة يسأله ان يقرأه له ، فتلمحه ، واذا بالغلام يصيح : « ثكلت المتلمس امه ! » فعرف

١ كان لقابوس منافس على ولاية العهد هو اخوه ابن مامة . وكان بلاط الحيرة منقسماً في شبه حزبين : حزب قابوس ، وحزب ابن مامة. ولسنا نستبعد ان يكون طرفة وخاله حزباً لابن مامة . فاذا صح هذا، كانت رغبة الملك عمرو بن هند فى قتلها سياسيّة لان عمراً كان يرشح اخاه قابوساً للملك من بعده .

الشاعر ان حتفه في الكتاب ، وانذر طرفة من سوء المصير فلم يأبه لانذاره ، فالقى هو صحيفته في شعبة من الفرات ولحق بالشام حيث الغساسنة اعداء المناذرة .

وبلغ طرفة البحرين وأتى عاملها . قالوا : وكان العامل يمت اليه بنسب ، فلما اطلع على امر الملك اخبر طرفة اليقين ، وفسح له في مجـــال الهرب . غير ان الشاعر ظنه يكذب وخال جائزته قد عظمت عليه فأبى وأصر على الاقامة . فزجه العــامل في الحبس وبعث الى عمرو بن هند ان يرسل من يتولى عمله مكانه لانه لن يقتل الرجل . ولبث منتظراً قدوم العامل الجديد ، حتى اذا قدم قتله وقتل طرفة معه .

ومن الوان الرواية التي تلائم شخصية شاعرنا انه خُيّر في القتلة التي يؤثرها ، فطلب ان يسقى خمراً ثم تُفصد اكحله فيموت سكران .

تلك هي سيرة طرفـــة بن العبد الذي لُقّب بالشاب القتيل لمصرعه الباكر . شاعر ، فتى ، غنّى اعذب غنائه على كأس خمر وطلعة امرأة . يرى الموت نهاية كل حيّ ، والقبر خاتمة المطاف . ويسخر بالبخيل الذي يحبس ماله فيقول له : « ستعلم أن متنا غداً أينا الصدي [١] » ، وستعلم ان قبر الذي حرص على ثروته لا يختلف في شيء عن قبر الذي يبدّد ثروته

١ الصدي : العطشان .

تبديـــداً . وهو الى ذلك جسورٌ لا يتهيب حتى الملوك ، فيصدق فيه ما يُحكى من ان خاله المتلمس قال له وقد رأى لسانه الممدود : ويل لهذا من هذا ! ويقضي نحبه آخر الامر ، في ميعة العمر ، فيصح عليه حكم الهمذاني : مات ولم تظهر اسرار دفائنه ولم تفتح أغلاق خزائنه ، يعني انه لم يعط كل ما كان مقدراً له ان يعطيـــه من شعر جميل . ومع ذلك تبقى معلقته التي اختصر فيها سيرته ، وصوّر نزعات نفسه ، وعرض مذهبه في الحياة ، مثالاً رفيعاً للشعر الجاهلي الوجداني الصادق .

٣ – الشعر الاندلسي مرآة لجمال الاندلس

(اثر المحيط الطبيعي في الادب)

اذا شئت ان تلتمس ابداع شعراء الاندلس وافتنانهم ، ودقة وصفهم ، وجمال تصويرهم ، وحلاوة معـانيهم ، وخصب خيالهم ، فاسمعهم يذكرون الطبيعة الناعمة الناضرة ، وينعتون زينتها وحلاها ، واصباغها والوانهـــا ، ويصورون حضارتها وعمرانها . فترى شعرهم حـــافلاً بذكر الرياض والازهار ، والطيور والاشجار ، والجداول والانهار ، والنجوم والاقمار ، والغيوم والامطار ، والقصور وحدائقها ، والبرك ودوافقها ، والصور والتماثيل ، والنقوش والتهاويل ، وما الى ذلك من مفاتن في الطبيعة والعمران . والاندلسي اشغف الناس بالطبيعة ،

والصقهم بها ، لا يفتأ يتغنى بمحاسنها سواء كان جاداً او لاهياً ، ضاحكاً او باكياً .

واذا شئت ان تلتمس حب الوطن في الشعر العربي ، فاطلبه عند شعراء الاندلس ، فانه ممتزج بكل علقة من دمائهم ، مصوّر في كل جارحة من جوارحهم . والاندلس قبلة شاعرها كيف اتجه ، وانّى اغترب ، لا ينقطع عن ذكرها ، ولا يرى بلداً في الدنيا يضاهيها ، فجمالها فوق كل جمال ، وعمرانها فوق كل عمران ، وهي جنة الخلد بحورها وولدانها ، ورحيقها وكوثرها .

وليس بينه وبين الشاعر العباسي شبه من هذه الناحية ، لان العاطفة الوطنية ضعيفة في شعر المشارقة ، لا تكاد تلمح لها خيالاً الا في الندرى . والظاهر ان وجود المسلمين في بقعة تحيط بها دول نصرانية ، لا تأتلي تجاهدهم لتخرجهم منها ذوداً عن الدين والوطن ، مكّن هذه العاطفة فيهم وجعلهم يقابلون اعداءهم بالمثل حتى اصبح حب الوطن مالكاً على نفوسهم .

وحق لأهل الاندلس ان يتعبدوا لوطنهم ، فان هذا الصقع الجميل المخصاب جدير بان يمتلك القلوب ويستهويها ، ولاسيما قلوب الشعراء فانها اسرع من غيرها الى تعشّق الجمال والخضوع لسلطانه ، واستشفاف سحره ، والفناء في ماديته وروحانيته . وقد استحثت الاندلس قرائح الشعراء بوحي

طبيعتها وغذتها افضل غذاء ، وحبتها بخيال جميل لم يظفر بمثله من شعراء الشرق الا الاقلون ، فان قرطبة واشبيلية وغرناطة كانت ابلغ اثراً في مخيلات الشعراء من الشام والعراق ومصر ، فاذا هم والطبيعة إلفان لا يفترقان وروحان متصلان ، واذا الطبيعة لديهم نفس هيولانية تقبل جميع الصور وتتقمص جميع الاجسام ، لا يخلو منها غرض من اغراضهم ، ولا يتخلى عنها خاطر من خواطرهم . فان مدحوا خصوها بنصيب من مدحتهم ، فجعلوا صورها بالأشياء المعنوية :

هصرت يدي غصنَ الندى من كفه
وجنت به روض السرور منورا

أو بالأشياء المادية :

اثمرتَ رمحك من رؤوس كماتهم
لما رأيت الغصن يعشق مثمرا

ويهدي شاعرهم قصيدته الى ممدوحه ، فما يرى غير الروض شبيهاً لها :

واليكها كالروض زارته الصّبا
وحنا عليه الطلّ حتى نورا

وربما اراد التخلص الى المدح فيستخدم الطبيعة سبيلاً الى ممدوحه كما فعل ابو عامر بن شُهيد في مدح المؤتمن بن عامر ، فانه استهل مدحته بذكر الخمر والساقي ، وانتهى الى وصف سحاب ماطر :

وغمام باكرتنا غيمه   تتوع الافق بدمع صيّب
مثل بحر جاءنا من فوقنا   جرمه من لؤلؤ لم يثقبِ

وان تغزلوا متشوقين الى أحبتهم عنّت لهم ايام اللقاء بالاندلس ، فينقطعون عن الغزل منصرفين الى وصف موضع اللقاء كأن لذة الاتصال بالطبيعة كافية ان تؤدي شرح احوالهم الى احبائهم الهاجرين . قال ابن زيدون يذكر ولاّدة وهو بالزهراء ، وهي في قرطبة :

اني ذكرتك بالزهراء مشتاقا
والافق طلق ووجه الارض قد راقا
وللنسيم اعتلال في اصائله
كأنما رقّ لي فاعتل اشفاقا
والروض عن مائه الفضي مبتسم
كما حللتِ عن اللبّات اطواقا
يوم كأيام لذات لنا انصرمت
بتنا لها حين نام الدهر سرّاقا

ويصف عاشقهم حبيبه فيجعله جنة مختلفة الازهار . وربما تعفف فيما يرى غير الطبيعة صورة لعفته كقول ابي عمر بن فرج :

وطائعة الوصال عففتُ عنها ،   وما الشيطان فيها بالمطاع
وما من لحظة الا وفيها   الى فتن القلوب بها دواع
كذاك الروض ما فيه لمثلي   سوى نظر وشم من متاع
ولست من السوائم مهملات   فاتخذ الرياض من المراعي

ويطول بنا الامر ان تتبعنا صور الطبيعة في مختلف انواع الشعر الاندلسي ، فحسبنا القول انها حديثهم في جميع اغراضهم. والرجوع الى اشعارهم يؤيد صحة ما نقول .

وكان من امعانهم في ابراز صور الطبيعة وتشخيصها أن شغلوا عن وصف احساسهم بجمالها ، وتذوقهم اسرارها ، والتذاذهم الاتحاد بها ، فخلا شعرهم أو كاد يخلو من تصوير اختلاجات نفوسهم نحوها ، وانجذاب عواطفهم اليها . مثال ذلك قول ابن خفاجة وهو اشعر من وصف الطبيعة عندهم ، وشغف بمحاسنها ، واتصل بها . قال يصف نهراً :

متعطف مثل السوار كأنه ،
والزهر يكنفه ، مجرّ سماء
قد رقّ حتى ظن قرصاً مفرغاً
من فضة في بردة خضراء
وغدت تحف به الغصون كأنها
هدب يحف بمقلة زرقاء
والماء اسرع جريه متحدراً
متلوياً كالحية الرقطاء
والريح تعبث بالغصون وقد جرى
ذهب الاصيل على لجين الماء

ولكنهم ابدعوا في بث الحياة بها ، ودرس نفسانيتها على ما يوحي اليهم خيالهم الخصب ، فعلَ ابن زيدون في قافيّته

التي ارسلها الى ولاّدة ، وفعل ابن شُهيد في وصف السحاب الماطر . وكثير من معاني الاندلسيين في الطبيعة مطروق ، سبقهم اليه المشارقة ، ولكنهم تلطفوا في اخراجه ، وتفننوا في تصويره ، فظهرت عليه الجدة والطرافة كقول ابن الزقاق :

ورياض من الشقائق اضحت
يتهادى بها نسيم الرياح
زرتها والغمام يجلد منها
زهراتٍ تفوق لون الراح
قلت : « ما ذنبها ؟» فقال مجيباً :
« سرقت حمرة الخدود الملاح ! »

وشغفُ الاندلسيين بالطبيعة منحهم خيالاً جميلاً ، وتشابيه حلوة ، فكانت الرقة والنعومة ميزة اشعارهم ، والفضل في ذلك للاندلس وما لربوعها من تأثير في نفوسهم ، حتى كان حبهم لها عبادة . قال ابن خفاجة :

يا اهل اندلسٍ ، لله دركمُ ماءٌ وظل واشجار وانهار
ما جنة الخلد إلا في دياركم ولو أُخَيَّرُ هذا كنت اختار

وكان للاندلس وطبيعتها القسط الاوفر في موشحاتهم الشهيرة .

(بطرس البستاني ، في كتابه :« ادباء العرب» ، الجزء الثالث)

القسم الثالث

الدراسة الأدبية وفنونها

تعريفٌ وأمثِلة

الدراسة الادبية تزويج بين النقد والتـاريخ الادبي . يعني هذا ان الباحث الادبي اذا استقبل موضوعه حشد له جميع ما يتعلق به من اصول النقد ومادة التـاريخ الادبي ، وطبقه عليه .

لكن يجب التنويه ببعض وصايا مبدئية ربما بدت غاية في البساطة ، الا انها جديرة ، مع ذلك ، ان تقيم امام الباحث ، حين يضرب عنها صفحاً ، عقبات جدّية تفسد عليه عمله .

لا بدّ ، أولاً ، من انعـام النظر في الموضوع المعروض للدراسة . لا بد من ضبط الغاية المقصودة من الموضوع ، على وجه بالغ الدقة . فاذا كان الموضوع – وكثيراً ما يكون – مقطعاً شعرياً او نثرياً وجبت قراءة النص في اناة وضبط لغوي وتفهم لمعـاني مفرداته وتركيبه . وما اكثر ما نصادف طلاّباً يسرعون الى التعليق على شعر امرىء القيس ، مثلاً ، وهم لا يحسنون قراءة هذا الشعر مع اقامة اعرابه وشرح مفرداته وتركيبه . ثم يجب ادراك الغرض الرئيس الذي يرمي اليه المقطع الشعري او النثري . ويستحسن ان

يضع الباحث عنواناً ، او عناوين للمقطع ، تعبر عما ينطوي عليه من غرض . كذلك يُستحسن ان يحاول الباحث تحليل المقطع الى ما يُسمّى عناصره ، فينكشف له كيف تدرّج الكاتب أو الشاعر في الوصول الى غرضه الرئيس ، وأي السبل اتبع .

من ثم ينبغي للباحث ان يلتفت الى مناسبة المقطع ، متى كتبه كاتبه او نظمه شاعره ، واي ظروف احاطت به ، وماذا كانت حالته النفسية ؟ وهكذا يمكن – من جهة – أن يُربط بين المقطع وخصائص عصره ، ويمكن – من جهة اخرى – ان يربط بين المقطع وشخصية كاتبه او شاعره .

ومن ثم يكون للباحث ان ينصرف الى تحكيم الذوق في المقطع ، فينظر في نوعه الادبي ، وفي شكله النثري ان كان نثراً ، وفي شكله الشعري ان كان شعراً ؛ وينظر في مفردات المقطع وفاقاً لاصول نقد اللفظ ، وفي جمله وفاقاً لأصول نقد التركيب ، وفي طرق أدائه من حيث هي وافية بالمعاني ، وفي معانيه من حيث هي مطابقة لمقتضى الحال ، وفي اسلوبه عامة ، حتى يفرغ من ذلك كله الى الرأي في قيمته من جهة اثره في النفس وحظه من عمق الفكرة وسمو الرسالة .

وفيما يلي فصل وجيز عقدناه تطبيقا ، لما سبق ، على مقطع من شعر لأبي فراس الحمداني .

١ – ابو فراس والحمامة النائحة

اقول ، وقد ناحت بقربي حمامة ،
أيا جارتا ! لو تعلمين بحالي !
معاذا الهوى ، ما ذقتِ طارقة النوى
ولا خطرت منك الهموم ببال
أيا جارتا ! ما انصف الدهر بيننا ،
تعالَي اقاسمك الهموم تعالِي
تعالي تري روحاً لديّ ضعيفة
تردد في جسم يعذّب بال
أيضحك مأسور ، وتبكي طليقة ،
ويسكت محزون ، ويندب سال ؟
لقد كنت اولى منك بالدمع مقلة ،
ولكن دمعي في الحوادث غال

هوذا ابو فراس الامير الحمداني ، الشاعر الفارس ، يسمع صوت حمامة فيناجيها بهذا المقطع من الشعر الوجداني الذي تناشدته الأجيال ووجدت فيه لذة وعذوبة .

والحمامة طائر وديع تغلب عليه الرقة والكآبة . ومن دأبه ان يقوم منفرداً على غصن فيبعث من حنجرته نبرات خافتة ، تمتّ الى الانين وتشف عن لاعج الحنين . قيل في الاسطورة ان الحمامة في سحيق من

الزمن اضاعت ذكَرها ـ واسمه الهديل ـ فهي ما انفكت تدعوه وتندبه . لذلك كانت الحمامة ينبوع وحي لكثرة من شعراء العرب ، وهم في حال من الكآبة والحزن ، فناجوها بمقاطع من اشعارهم ناعمة ، رقيقة ، تسيغها النفس ، وتستجيب لها العاطفة .

وقد ناجى ابو فراس الحمامة وهو في الاسر لدى الروم . وكان الامير الشاعر قد خاض معارك كثيرة في قتال الروم تحت راية ابن عمه سيف الدولة الحمداني ، فابلى بلاء حسناً حتى وقع في الاسر . ويقال انه أُسر مرتين ، ويقال بل مرة ، وتلك مسألة قليلًا ما تعنينا . وانما يعنينا ان الامير الشاعر كان سجيناً ، وسواء أكان ذلك في قلعة خرشنة ام في القسطنطينية ، عندما أتاه صوت الحمامة ، فأنشدَ ابياته التي ننظر فيها .

فلنتصوره اذاً وراء قضبان الحديد . لنتصور « زين الشباب » ـ كما وصف نفسه ـ مهيناً في قبضة الغرباء الاعداء بعد ما كان عزيزاً في امارة بني حمدان . وهو اليوم لا يرى وجه السماء بعدما كان يمرح في فضاء حلب ومنبج . أمه التي حضنته وربته ، وأمّلت ان لا يفارقها في شيخوختها ، بعيدةٌ عنه تتلهف شوقاً اليه ويتلهف شوقاً اليها . واخوانه الذين احبهم قد كادت تنقطع بينه وبينهم الاسباب لولا ذكريات تُطيف .

ولا امل له باسترجاع حريته ما لم يدفع الفدية ، والفدية

لن تجيئه الا من ابن عمه . لكن لامرٍ ما يتردد ابن عمه في اداء الفدية عنه . وذلك هو الجرح الذي لا ينفــك يقطر دماً في دخيلة ابي فراس ، جرحٌ عميق عسير الاندمال . لمَ لا يفديه ابن عمه ؟ أيرى كثيراً عليه قــدراً من الدنانير الذهبية ، وهو الذي عاش جندياً لسيف الدولة لا يتردد ان يبذل دمه في سبيله ، وشتان بين الذهب والدم ؟

واذا ذكرنا ان ابا فراس شاعر وفارس وامير في آنٍ ، ادركنا كم يجب ان يكون مرهف الاحساس ، يسري اليه الاحساس الرقيق من شاعريته وفروسيته وتربيته الارستوقراطية غير الخنثة ولا المائعة . ولعله لو لم يكن مرهف الاحساس لم يشعر بالثورة لتهــاون ابن عمه في امره تهاوناً لا يختلف عن انكار الجميل ، ولا وجد لذلك مسّ ألم كحز السكين .

فما عسانا ان ننتظر منه ، وهو في هذه الحــالة النفسية الثائرة المتألمة ، حين يأتيه في سجنه هديل حمامة تنوح على شجرة في الفضاء الطليق ؟

ألا نتوقع منه ان يعجب لبكاء تلك الحمامة وهي لم تذق مرارة الفراق ولا ملأت نفسها الهموم ، وهي الى ذلك حرة لا تكتنفها الجدران السميكة القاتمة ؟ ألا نتوقع منه ان يقابل حالته الى حالة الحمامة ؟ بلى ! وهذا ما فعله ابو فراس فاستطاع به ان يفجر في انفسنا مثل الشجو الذي في نفسه ...

وجاء مبنى المقطع سليما حسن السبك : الالفـاظ واضحة مأنوسة لا عيب فيها سوى المخالفة الصرفية في « تعـالي » من البيت الثالث ، فان القافية تحتم كسرها وهي ، حسب ما ترجح الاصول ، ينبغي فيها الفتح .

وشد ما يعجبنا لدى ابي فراس نداء الندبة : أيا جارتا ! وقد كان بوسعه ان يقول : أيا جـارتي ، فلم يفعل ، لان نداء الندبة يثير في الذهن الحسرة التي توافق المقام .

ثم لا مأخذ على التزويج بين الالفـاظ في هذه الابيات الرشيقة ، الا ان صياغـة البيت الرابع : « تعالي تري روحاً » ، لا تخلو من اطناب اقرب الى الحشو . فلفظة « لديّ » يستغنى عنها . و « يعذّب » ، وهي جملة فعلية في محل النعت لجسم ، لا تتساوق مع النعت المفرد « بال » . وقد كان اصلح للمساوقة ان يقول : « معذّب » . لكن الوزن يختل عندئذ بالتنوين .

على ان هذا العيب البسيط تغطيه حسنات جمة في تركيب القطعة . فهذا الشرط المحذوف الجواب : « لو تعلمين بحالي » ، بليغ بايجازه لانه يطوّف بذهن القارىء في مدى فسيح من تخيّلِ ما كان ممكناً ان يقع لو ان الحمامة علمت بحـال الشاعر . ولعـل اعظم لذة يغنمهـا قارىء الادب هي هذه اللحظـات التي يدفعه فيها الاديب الى استرسالٍ في التخيّل والتأمّل يستغرق الحسّ والتفكير .

اما معاني المقطع ، فهل من حاجة الى ترديد القول انها مطابقة لما نتوقع من ابي فراس في مثل موقفه ؟ وكم يعجبنا البيت الخامس : « أيضحك مأسور ...» باستفهاماته التعجبية ، وطباقاته : « مأسور » و« طليقة » ، و« محزون » و « سالٍ ». ولا شك ان هذا البيت قِمة المقطع ، تدرّج اليها ابو فراس في نجوى الحمامة ، وبث في بيت واحد كل ما اراد ان يقول ، واقوى ما اراد ان يقول ، ثم أتبعه بيتاً يشف عن نفسية الفارس الابي ، يعلن فيه حاجته الى البكاء ، ولكنه لا يرضى ان يرخص دموعه ! وكيف ، وهو القائل في موضع آخر يصف نفسه : « اراك عصي الدمع شيمتك الصبر ».

وليس في معاني المقطع إلاَّ ما يدل على انها نابعة من صدق شعوره . ولا نلبث ونحن نقرأها ان يتصل بنا الشعور الذي كانت تجيش به نفس الشاعر ساعة النظم . غير اننا مع ذلك لا نستطيع الا ان نحس ان ابا فراس قد ترك غيرَ مقول كثيراً مما كان يحسن ان يقوله في مثل موقفه . ومعنى هذا انه ، من حيث هو فنان ، لم يستنفد طاقة موضوعه . فالمفهوم بطبيعة الحال ان ابا فراس لا يناجي الحمامة لذاتها ، وهي لا تعقل عنه ، بل انما وجه اليها الخطاب والمقصود غيرها . وقد كان ميسوراً للشاعر ان يقول للحمامة مثلاً : ولمَ تنوحين وما احسبك ذقت مرارة الجحود التي ذقتها من اقرب الناس اليّ ؟ (يعني ابن عمه سيف الدولة .)

من فنون الدراسة الادبية . وللدراسة الادبية ، طبعاً ، فنون موفورة تتنوع بتنوع الموضوعات وباختلاف النواحي المراد تأكيدها من البحث . وليس الى حصر فنون الدراسة الادبية من سبيل . فنكتفي اذاً باكثرها شهرة ، نعني : تصوير شخصية اديب واظهار ميزته ، والموازنة بين قطعتين ، والكشف عن صاحب قطعة مجهول ، ومناقشة رأي من الآراء الادبية . ولا شك ان خير ما نصنعه هو اثبات نموذج تطبيقي لكل فن من الفنون المذكورة .

١ – الصاحب بن عباد في غروره

(صورة لشخصية اديب)

ان الرجل كثير المحفوظ حاضر الجواب فصيح اللسان ، قد نتف من كل ادب خفيف اشياء ، واخذ من كل فن اطرافاً . والغالب عليه كلام المتكلمين المعتزلة[١] وكتابته مهجّنة بطرائقهم ، ومناظرته مشوبة بعبارة الكتّاب[٢] . وهو شديد التعصب على اهل الحكمة والناظرين في اجزائها كالهندسة والطب والتنجيم والموسيقى والمنطق والعدد ، وليس عنده بالجزء الالهي خبر ، ولا له فيه عين ولا اثر . وهو حسن القيام بالعروض والقوافي ،

١ احدى الفرق الفكرية الدينية في الاسلام .

٢ يقصد كتاب دواوين الدولة .

ويقول الشعر ، وليس بذاك ، وفي بديهته غزارة . وامـا روّيته فخوّارة ، وطـالعه الجوزاء ، والشعرى قريبة منه ، ويتشيّع لمذهب ابي حنيفة ومقالة الزيدية [١] . ولا يرجع الى الرقة والرأفة والرحمة ، والنـاس كلهم محجمون عنه لجرأته وسلاطته واقتداره وبسطته . شديد العقاب ، طفيف الثواب ، طويل العتاب ، بليغ اللسان ، يعطي كثيراً قليلًا (اعني يعطي الكثير القليل) ، مغلوب بحرارة الرأس ، سريع الغضب ، بعيد الفيئة ، قريب الطيرة ، حسود حقود حديد . وحسده وقف على اهل الفضل ، وحقده سارٍ الى اهل الكفاية . اما الكتّاب والمتصرفون فيخافون سطوته ، وامـا المنتجعون فيخافون جفوته ، وقد قتل خلقاً ، واهلك ناساً ، ونفى امة ، نخوةً وتعنتاً وتجبراً وزهواً . وهو مع هذا يخدعه الصبي ، ويخلبه الغبي ، لان المدخـل عليه واسع ، والمـأتى اليه سهل ، وذلك بان يقال : « مولانا يتقدم بان أعار شيئاً من كلامه ، ورسائل منثوره ومنظومه ، فما جبتُ الارض اليه من فرغانة ومصر وتفليس الا لاستفيد من كلامه وأفصح به ، واتعلم البلاغة منه ، لكأنما رسائل مولانا سور قرآن ، وفقره فيها آيات فرقان ، واحتجاجه من ابتدائها الى انتهائها برهـان فوق برهان ، فسبحان من جمع العالم في واحد ، وابرز جميع قدرته

١ من فرق المذهب الشيعي .

في شخص ! » فيلين عند ذلك ويذوب ، ويُلهى عن كل مهمّ له ، وينسى كل فريضة عليه ، ويتقدم الى الخازن بان يخرج اليه رسائله مع الورق والورِق ، ويسهل له الاذن عليه ، والوصول اليه والتمكن من مجلسه ، فهذا هذا .

ثم يعمل في اوقات كالعيد والفصل شعراً ، ويدفعه الى ابي عيسى بن المنجم ، ويقول : قد نحلتك هذه القصيدة ، امدحني بها في جملة الشعراء ، وكن الثالث من الهمج المنشدين. فيفعل ابو عيسى – وهو بغدادي محكك قد شاخ على الخدائع وتحنك – وينشد . فيقول له عند سماعه شعره في نفسه ووصفه بلسانه ، ومدحه من تحبيره : أعد يا ابا عيسى ، فانك – والله – مجيد ! زه يا ابا عيسى . والله ، قد صفا ذهنك ، وزادت قريحتك ، وتنقحت قوافيك . ليس هذا من الطراز الاول حين انشدتنا في العيد الماضي . مجالسنا تخرّج الناس وتهب لهم الذكاء ، وتزيد لهم الفطنة ، وتحوّل الكودن[١] عتيقاً ، والمحمر[١] جواداً . ثم لا يصرفه عن مجلسه الا بجائزة سنية ، وعطية هنية ، ويغيظ الجماعة من الشعراء وغيرهم ، لانهم يعلمون ان ابا عيسى لا يقرض مصراعاً ولا يزن بيتاً ولا يذوق عروضاً .

قال يوماً : « من في الدار ؟ » فقيل له : « ابو القاسم الكاتب وابن ثابت . » فعمل في الحال بيتين ، وقال لانسان

١ الكودن والمحمر : الفرس غير الاصيل .

بين يديه : اذا اذنت لهذين فادخل بعدهما بساعة وقل: « قد قلت بيتين ، فان رسمت لي انشادهما انشدت . » وازعمْ انك بدهت بهما ، ولا تجزع من تأففي بك ، ولا تفزع من نكري عليك . ودفع البيتين اليه وامره بالخروج الى الصحن . واذن للرجلين حتى وصلا ، فلما جلسا وانسا ، دخل الآخر على تفيئتهما ، ووقف للخدمة ، واخذ يتلمظ ، يُري انه يقرض شعراً. ثم قال : يا مولانا ، قد حضرني بيتان ، فان انت اذنت لي انشدت . قال : انت انسان اخرق سخيف ، لا تقول شيئاً فيه خير ، اكفني امرك وشعرك . قال : يا مولانا ، هي بديهتي ، فان نكرتني ظلمتني ، وعلى كل حال فاسمع ، فان كانا بارعين وإلا فعاملني بما تحب . قال : انت لجوج ، هات . فانشد :

يا أيها الصاحب تاج العلا لا تجعلنّي نهزة الشامت

بملحدٍ يكنى ابا قاسم ومجبر يعزى الى ثابت

قال : قاتلك الله ، لقد احسنت وانت مسيء . قال لي ابو القاسم : فكدت اتفقأ غيظاً ، لاني علمت انها من فعلاته المعروفة ، وكان ذلك الجاهل لا يقرض بيتاً ، ثم حدثني الخادم الحديث بنصه .

والذي غلّطه في نفسه وحمله على الاعجاب بفضله والاستبداد برأيه انه لم يُجبه قط بتخطئة ، ولا قوبل بتسوئة ، ولا قيل له اخطأت او قصرت او لحنت او غلطت او أخللت ، لانه نشأ على ان يقال : « اصاب سيدنا ، وصدق مولانا ، ولله

درّه ، ولله بلاؤه ، ما رأينا مثله ، ولا سمعنا من يقاربه . من « ابن عبد كان » مضافاً اليه ؟ ومن « ابن ثوابة » مقيساً عليه ؟ ومن « ابراهيم بن العباس الصولي » اذا جمع بينهما ؟ من « صريع الغواني » ، من « اشجع السلمي » اذا سلك طريقهما ، ومتح برشائهما ، وقدح بزندهما ؟ قد استدرك مولانا على « الخليل » في العروض ، وعلى « ابي عمرو بن العلاء » في اللغة ، وعلى « ابي يوسف » في القضاء . هو والله اولى بقول « ابي شريح اوس بن حجر التميمي » في « فضالة ابن كلدة » :

الالمعي الذي يظن بك الظن كأنْ قد رأى وقد سمعا

قد يسبق المدح الى من لا يستحقه ، ويصير المال الى من لا يليق به ان يكون ميّلاً[١] ، حتى اذا وُجد من كان لذلك مستحقاً مُنِحَه ووفر عليه . »

فتراه عند هذا الهذر واشباهه يتلوى ويتبسم ، ويطير فرحا ويتقسم ، ويقول : ولا كذا ، وثمرة السبق لهم ، وقصرنا ان نلحقهم ، او نقفو اثرهم ونشق غبارهم او نرد غمارهم . وهو في كل ذلك يتشاكى ويتحايل ، ويلوي شدقه ، ويبتلع ريقه ، ويرد كالآخذ ، ويأخذ كالمتمنع ، ويغضب في عرض الرضى ، ويرضى في لبوس الغضب ، ويتهالك ويتمالك ، ويتقابل ويتمايل ،

١ ميلاً : ذا مال .

ويحاكي المومسات [١] ، ويخرج في اصحاب السماجات . ومع هذا كله يظن ان هذا خاف على نقـاد الاخلاق وجهابذة الاحوال ، والذين قد فرّغهم الله لتتبع الامور ، واستخراج ما في الصدور ، واعتبار الاسبـاب . وذلك انه ليس بجيّد العقل ، ولا خالص الحمق ، وكل كدِر بالتركيب فقلما يصفو ، وكل مركب على الكدر فقلما يعتدل . الا ان الانحراف متى كان الى جانب العقل كان اصلح من ان يكون الى طرف الحمق ، والكامل عزيز ، والبريء من الآفات معدوم ، الا ان العليل اذا قيّض الله له طبيباً حاذقـاً رفيقاً ناصحاً كان الى العافية اقرب ، وللشفاء ارجى ، ومن العطب ابعد ، وبالاحتياط اعلق ، اعني ان العاقل اذا عرف من نفسه عيوباً معدودة ، واخلاقاً مدخولة ، استطب لها عقله ، وتطبب فيها بعقله ، وتولى تدبيرها برأيه ورأي خلصانه . فنفى ما امكن نفيه ، واصلح ما قبل اصلاحه ، وقلل ما استطاع تقليله ، فقد يجد الانسان الرمص في عينه فينحيه ، ويبتلي بالبرص في بدنه فيخفيه .

وقد أفسده ايضاً ثقة صاحبه [٢] به ، وتعويله عليه ، وقلة

١ كان ابو حيان التوحيدي من الذين استغلهم الصاحب بن عباد وهضم حقهم . لذلك قسا عليه . الا ان مجمل الصورة التي صوره بهـا قريبة من الحقيقة .

٢ يقصد الملك الذي استوزر ابن عباد وهو مؤيد الدولة او فخر الدولة .

سماعه من الناصح فيه . فعذر بازدهاء المال والعلم والاقتدار والامر والكفاية وطاعة الرجال وتصديق الجلساء والعادة الغالبة ، وهو في الأصل مجدود [١] ، لا جرم ليس يقله مكان دلالاً وترفاً ، وعجباً وتيهاً وصلفاً ، واندراء على الناس ، وازدراء للصغار والكبار ، وجبهاً للصادر والوارد . وفي الجملة ، صغار آفاته كبيرة ، وذنوبه جمة « ولكنّ الغنى رب غفور » !

(ابو حيان التوحيدي ، في كتابه: « الامتاع والمؤانسة » ، الجزء الاول)

٢ – طريقة ابي تمام

(دراسة في ميزة شاعر)

لِنقلْ منذ اللحظة الاولى ان ميزة هذا الشاعر الكبير ليست باليسيرة على الفهم ، لكنها قوية الطابع واضحة السمة . وليس ابو تمام سريعاً الى الذوق والقلب ، فقد لا يكون في الادب العربي شاعر مثله يحتاج الى طول معاشرة ، لكن القارىء يحبه بعد اذ يألفه ، ويجد فيه من اللذة والمتعة ما يكافئه على هذا الحب . ونحن ، طبعاً ، لا نريد بميزة ابي تمام نعتَ شخصه او رَسْمَ اخلاقه ، بل انما نريد بيانه ومعانيه .

١ محظوظ .

وقد اشار قدماء النقاد الى مذهب شعري جعلوا ابتداءه بمسلم بن الوليد ، صريع الغواني ، وجعلوا ابا تمـــام علماً من اعلامه غالى فيه احياناً حتى افسده .

اما خصائص هـذا المذهب فهي وفرة استخدام المحسنات البديعية من لفظية ومعنوية ، وكثرة الاعـــتماد على التشابيه والاستعـــارات والكنايات في اداء الاغراض المقصودة . ولا ريب ان في هذا كله احتيالاً على تجميل المعنى ، وسلوك طريق غير الطريق المباشر اليه . ثم لا ريب ان في هذا كله صناعة ظاهرة ...

ومن هنا حكم القدماء حكمهم على هذا المذهب الشعري ، فخصّوا ابا تمام من بين اتباعه جميعاً ، بصناعة تظهر وتشتد عليه حتى تزيل منه اثر العفوية والطبعية ، وتسربله بالغموض والابهام .

ونحن ، وان كنا لا ننكر ما في حكم القدماء على هذا المذهب الشعري ، وعلى ابي تمام ، من صحة ، نرى ان الشعر كله لا يخلو من صناعة ، بل لا يستطيع ان يخلو منها . ونرى كذلك ان في هذا المذهب الشعري عمقاً يوجب علينا ان لا نكتفي بالنظر اليه من خلال المحسنات البديعية والتشابيه والاستعارات والكنايات ، فهذه ليست سوى الوسائل التي بها توسّل .

وهنا لا بد لنا من التفاتةٍ الى حقيقة بعض المحسنات البديعية ، والى المنشإ الذي تصدر عنه التشابيه والاستعارات

والكنايات .

ومعلومٌ ان المحسنات البديعية منها اللفظي ومنها المعنوي . اما اللفظي فأقلها قيمة ، وهو اشبه بالازهار المتقنة المصنوعة من ورق ، يحسن مرآها ولا رائحة لها . واما المعنوي فتتفاوت قيمته ، ومن ارقى انواعه الطباق ، وقد شغف به ابو تمام شغفاً خاصاً . والطباق هو ان تسوق الشيء وضده . والمعجب ان ابا تمام كثير الالتفات الى اجتماع الاضداد في الحياة ، بل انه ليلحظ تولد الضد من ضده ، وهذا عمق عميق في التفكير :

ربَّ خفضٍ تحت السرى ، وغناء
من عنـاء ، ونضرةٍ من شحوب

...

ما ابيضَّ وجه المرء في طلب العلى
حتى يسوّد وجهه في البيد !

واما المنشأ الذي تصدر عنه التشابيه والاستعارات والكنايات فنخاله في الاصل شعور الشاعر باقترانٍ ، او تقارضٍ او وحدةٍ بين اشياء الكون من جماد وحي . وما القصد من التشبيه في الاصل الا ابراز علاقة من مشابهة بين طرفين . والاستعارة مبنية على سبب من القرابة بين المستعار له والمستعار منه . وكذلك الكناية لا تخلو من وجه للدلالة على المكني عنه .

وحين نتحدث عن الكون في نظر الانسان ــ ولاسيما

الشاعر — فاننا نعني في الحقيقة اكواناً . فثمة الكون الخارجي ، نقصد الطبيعة المحيطة بالانسان من كون جمادٍ وكونٍ حي . ثم الكون الحسي ، والكون المعنوي . وهي كلها اكوان متشابكة مؤثر بعضها في بعض . والشاعر ميّال الى ان يراها كوناً من خلال كون ، وكوناً مرآةً لكون . وهذا لا يخلو من الغموض ، فلنمثل . قال مسلم ابو الوليد ، صريع الغواني :

تمشي الرياح به حسرى ، مولهة   حيرى ، تلوذ باطراف الجلاميد

فواضحٌ من هذا البيت ان الشاعر قد رأى كوناً من خلال كون ، او كوناً مرآة لكون . فالرياح الهابة وصدى صوتها الكئيب وتعرّجها في هبوبها اسبابٌ حملت مسلم بن الوليد على ان ينزل الرياح منزلة البشر العقلاء ، ويضفي عليها ما يضفي على الانسان من القلق والجزع والحيرة والتشبث باطراف الصخور عند تسلق الجبل الوعر .

واننا لا نجد شاعراً عربياً كأبي تمام استطاع ان يرى الاكوان بعضها من خلال بعض ، او بعضها مرآة لبعض . وما لم نفهمه في هذا الضوء فاتنا الكثير من سحره وروعة فنه . فأبو تمام لم يلجأ الى الطباق ألهوّة يتلهى بها ، لكنه عمد الى ذريعة بيانية جلا بها حقائق هي وقائعُ لا مفرّ منها على بروز التناقض فيها . فلنقرأ له هذه الابيات :

ولكنني لم احوِ وفراً مجمعاً   ففزت به الا بشمل مبدّد

ولم تعطني الايام نوماً مسكناً   الذّ به الا بنومٍ مشرّد
وطول مقام المرء في الحي مخلق   لديباجتيه فاغترب تتجدد

وقد يأتي بما هو اعمق وابقى على الدهر :

مستحسَن وجهُ الردى في معركٍ   وجهُ الحياة بجومتيه جميل !

كذلك لم يلجأ ابو تمام الى التشابيه والاستعارات والكنايات ألاعيبَ يكشف بها عن مهارة . لكنه اخترق باحساسه وفهمه مظاهر الاكوان فتناول بعضها من خلال بعض وشاهد بعضها مرآة لبعض ، كما اسلفنا . والى القارىء قوله في رثاء صديقه الشاعر علي بن الجهم :

أعلي يا ابن الجهم انك ذقت لي   سما وجمراً في الزلال البارد
لا تهلكن ابداً ولا تبعد ، فما   اخلاقك الخضر الربى باباعد

فما ابرع الطباق وأروعَ — على التناقض — هذين : السم والجمر اللذين دسّهما في الزلال البارد صديقٌ مات ، لصديقٍ يعيش بعده مفجوعاً به ! ثم ما اجمل نعت « الخضر » للاخلاق ، وما ابدع استعارة « الربى » لها ! وابو تمام موفق جداً في اغلب الاحيان ، اذ يرى « الانسانيات » من خلال الواح الطبيعة ، على نحو ما رأى الاخلاق العالية الزكية من خلال الربى الخضر في البيت الآنف .

ولو ان احدنا شاء ان يمثل وجهاً وقحاً صفيقاً دنيئاً لوجد نفسه حائراً لدى ابتكار صورة جديدة يعبر بها عن غرضه . الا ان ابا تمام وقع على صورة هي حقاً جديدة مبتكرة لهذا

المعنى . فرأى الوجه الوقح الصفيق الدنيء من خلال مستنقع نتن كساه الطحلب ، قال :

من كل مهراق الحياء ، كأنما غطى غديري وجنتيه الطحلب !

والامثال التي تجري في هذا السيـــاق موفورة في شعر شاعرنا . فقد اراد ان يصف بالصراحة نسب قوم ، فمثّله بالفجر المشرق على الجنة الناضرة :

لهم نسبٌ كالفجر ما فيه مسلك
خفي ، ولا وادٍ عنود ولا شعب
هو الاضحيان الطلق رفت فروعه
وطاب الثرى من تحته وزكا الترب

ومن هنا كان ابو تمام يسلك الى المعـاني الطريق غير المباشر . فاذا وفق ـ وكثيراً ما يوفق ـ استطاع ان ينهض بالمعنى المألوف الى مستوى رفيع ، كما في قوله :

ويوم التل ، تل البذ ، أبنا ونحن قصار اعمار الحقود

فما قصد ان يقول سوى انهم شفوا غليلهم من الاعداء بعد موقعة البذ ، ولو انه قال : أبنا وقد شفينـا الغليل ، لما جاء بشيء ، لكنه كني عن هذا المعنى بقوله : ونحن قصار اعمار الحقود ، فكساه حلة جديدة طريفة .

وليتأمل القارىء هذا البيت الآخر من شعره في الخمر :

صعبت وراض المزج سيء خلقهـا
فتعلمت من حسن خلق المـــاء

فكل ما اراد ان يقوله ابو تمام ان الخمر لانت بلين الماء بعد حدة مذاقها وشراسة فعلها في الشاربين . الا انه سلك الى تقرير المعنى سبيلاً نهض به ورفع مستواه .

ثم فليتأمل القارىء بيته في الغمامة والبرق :

سيقت ببرق ضارم الزناد كأنه ضمائر الاغماد

وضمائر الاغماد هي السيوف ، وما ابرعها كناية سلكت بالكلام سبيلاً غير مباشر الى المعنى ، فنهضت به ، اذ لو قال : كأنها السيوف ، لما اتى بما استرعى انتباهاً .

كذلك ، فليتأمل القارىء قوله المبتكر في وصف البغي وعاقبته الوخيمة :

لا تركبوا البغي ظهراً ، انه جمل
من القطيعة يرعى وادي النقم

فقد جسّد الظلم في بعير من التنابذ والتفرقة ينزل باصحابه وادياً نبتُه المصائب والبلايا !

واخيراً لا بد من دعوة القارىء الى تأمل هذا البيت الرائع في وصف الفرس :

ضمخ من لونه فجاء كأن قد كسفت في اديمه الشمس

وهذا البيت الفذّ في وصف ممدوحه الحسن بن وهب :

يشتاقه من جماله غده ، ويكثر الوجد نحوه الامس

اراد في البيت الاول ان يصوّر لون جواد احمر يضرب الى صفرة شديدة . ولو انه قال : جواد احمر اللون مموّه

بالاصفر، لكان قوله تافهاً قليل حظ من الشاعرية . على انه حين ابصر لون الجواد رجع الى مشهد الشمس التي عراها الكسوف ، ثم خَيّل لنا ان الشمس منساحة على جلد هذا الجواد وانها مكسوفة فيه ، وذلك من بدائع التخييل .

وشاء في البيت الآخر ان يصوّر ما للممدوح من جمال فائق يدوم على الايام ، فجعل غده يشتاق لقياه وجعل امسه يكثر الحنين اليه ، وذلك ايضاً من بدائع التلطف في اخراج المعنى .

عند هذا الحد نقف . ونعتقد اننا ، ان لم نكن وفينا ميزة ابي تمام حقها ، فقد رسمنا سبيلًا الى تفهمها . وهي ميزة تبدو للناظر السطحي محصورة في التهالك على الطباقات والتشبيهات والاستعارات والكنايات ، غير انها في الحق أعمق وأبعد . فهي ميزة الشاعر الذي يسرع به خياله وحظه من الثقافة الى الانتقال بين الاكوان جميعها ، يقترض منها مادة لابراز معانيه ايماء وتخييلًا على الوجه غير المباشر . لذلك كان فهم ابي تمام غير ميسور للقارىء الذي لا يتمتع بثقافة وبحظ من القدرة على التحصيل العقلي . وربما قيل ان ابا تمام نحا هذا النحو تأثراً بالاغارقة . غير ان التفسير لا موجب له ، لاننا نشاهد لُمَعاً من الطريقة التمامية في الشعر العربي في العهد المخضرم ، كقول الحطيئة للخليفة عمر بن الخطاب :

اهلي فداؤكَ ، كم دوني ودونهم

من عرْض داوّية يعمى بها الخبر

وقد اثبت بعضهم ختام البيت على انه « تعمى بها الخُبُر » (جمع خبير ، اي : دليل) . والواقع ان الحطيئة استعمل الخَبَر ، مجازاً ، بمعنى الخبير ، ثم جعل الخبر نفسه يعمى لدى اجتيازه الفلاة الواسعة التي تفصل الشاعر عن اهله . ومن ابيات جرير :

واعور من نبهان ، أمّا نهاره فاعمى ، واما ليله فبصير

فتح بعضهم « نهاره » و « ليله » على انهما وقعا موقع المفعول فيه . والمرجّح ان جريراً ارادهما مضمومين على الابتداء ، فليس اعور نبهان هو الأعمى البصير ، بل نهاره هو الأعمى ، اي : انه يستتر فيه حياء من الظهور ، وليله هو البصير ، اي : انه يخرج فيه لغاياته الدنيئة آمناً تحت سجوف ظلمته .

وفي هذين البيتين ، كما قلنا ، لمع من الطريقة التمامية في تشخيص غير الاشخاص . فالحطيئة قد جعل الخبر انساناً يعمى ، وجرير قد جعل الليل والنهار انسانين يعميان ويبصران . وهذا من اسلوب ابي تمام .

اما المحسنات البديعية اللفظيــة ، والكثرة من المفردات الجاهلية العويصة ، فكانت سمات اتسم بها شعر ابي تمام ، الا انها ليست قوام ميزته الحقيقية .

٣ – المتنبي والبحتري وصراع الاسد

(في الموازنة بين قصيدتين)

ان شاعرين من اكبر شعراء العرب نظما قصيدتين في موضوع واحد ، هو وصف الاسد ، فلنحاول ان نعين قيمة كل من القصيدتين . قال البحتري يمدح الفتح بن خاقان ، ويذكر مبارزته الاسد :

وقد جرّبوا بالامس منك عزيمة
فضلت بها السيف الحسام المجربا
غداة لقيت الليث ، والليث مخدر ،
يحدد ناباً للقاء ، ومخلبا
يحصّنه من نهر نيزك معقل
منيع ، تسامى روضه وتأشبا
يرودُ مغاراً بالظواهر مكثباً
ويختل روضا بالاباطح معشبا
يلاعب فيه اقحواناً مفضضاً
يبص ، وحوذانا على الماء مذهبا
اذا شاء غادى عانة ، او غدا على
عقائل سرب ، او تقنص ربربا
يجر الى اشباله كل شارق
عبيطاً مدمى ، او رميلاً مخضبا

• • •

فلم ار ضرغامين اصدق منكما
عراكاً ، اذا الهيّابة النكس كذّبا
هزبر مشى يبغي هزبراً ، واغلبٌ
من القوم يغشى باسل الوجه اغلبا
ادلّ بشغب ، ثم هالته صولة
رآك لها امضى جناناً واشغبا
فاحجم لما لم يجد فيك مطمعاً ،
واقدم لما لم يجد عنك مهربا
فلم يُغنه ان كر نحوك مقبلاً ،
ولم ينجه ان حاد عنك منكّبا
حملت عليه السيف ، لا عزمك انثنى
ولا يدك ارتدت ، ولا حده نبا

وقال المتنبي يمدح بدر بن عمار ، ويذكر مبارزته الاسد :

أمعفرَ الليث الهزبر بسوطه
لمن ادخرت الصارم المصقولا ؟
وقعت على الاردنّ منه بلية
نضدت بها هام الرفاق تلولا
وردٌ اذا ورد البحيرة شارباً
ورد الفرات زئيره والنيلا
متخضب بدم الفوارس ، لابس
في غيله ، من لبدتيه ، غيلا

ما قوبلت عينـــاه الا ظنتا
تحت الدجى ، نار الفريق حلولا
في وحـدة الرهبـــان الا انه
لا يعرف التحريم والتحليـــلا

...

قصرت مخافتـه الخطى فكأنما
ركب الكمي جواده مشكولا
القى فريسته ، وبربر دونهـــا
وقربت قرباً خـاله تطفيـلا
ما زال يجمع نفســه في زوره
حتى حسبت العرض منه الطولا
ويدق بالصـــدر الحجار كأنه
يبغي الى ما في الحضيض سبيلا
وكأنه غرّتـه عـينٌ ، فادّنى
لا يبصر الخطب الجليل جليلا
انـف الكريم من الدنيئة تارك
في عينـه العدد الكثير قليـلا
سبق التقاءكـه بوثبة هاجم
لو لم تصـادمه لجـــازك ميلا
خـذلتــه قوتــه وقد كافحتــه
فـاستنصر التسلـيم والتجـديلا

ونحن مضطرون ، للمقابلة بين القصيدتين ، ان نفكك اجزاءهما ، ثم نعيدها الى وحدتها مرة اخرى . ولنتحرّ الآن الصور ، والافكار ، والاصوات ، والاحساسات في كل منهما.

الصور . ليث البحتري : أ ــ واحد من ليوث كثيرة لا تكاد تميزه من غيره ، بلون او وصف . ب – في روض أشب ، يرود التلال تارة ، ويحتل الاباطح اخرى ، ويحدد للقاء نابه ومخلبه .

ليث المتنبي : أ ــ هو ذلك الليث النادر الذي تتعب نفسك في التفتيش عنه ، وقد لا تجده الا في محترف الفنان . يضرب لونه الى الحمرة . عظيم اللبدة ، ثخين العفرة ، خضابه دم الفرسان ، صوته في اذني الفرات والنيل ، النار في عينيه ، تيّاه مزهو ، مغيظ .

الافكار . البحتري : توسل الى الابانة عن شجاعة الاسد بانه جعل طعامه على حمر الوحش وبقره ، وانه ادل بشغبه على الممدوح ، فاذا عاين صولته احجم ، وان لم يرَ سبيلًا للنجاة اقدم .

المتنبي : طعام ليثه الفرسان ، وهو اسد شجاع يترفع عن الهرب ، ويؤثر الموت الكريم عليه ، وقد تحدى صاحبه بالوثبة .

الاحساس . ان شعور الرهبة ، الذي يثيره فينا اسد

المتنبي العريق في اسديتـه ، يقتنص الفوارس ويسيل الدم من شدقيه ، لا يثيره فينـا اسد البحتري ، بين الاقحوان والحوذان يعتدي على ضعيف الوحش ، وبالتالي فان شعور اللذة والراحة الذي نجـــده لانتصار ممدوح المتنبي لا نحسه لممدوح البحتري .

الاصوات . قد تكون الاصوات اسلس عند البحـتري واصفى منها عند المتنبي ، ولكنها اقل ايحاء .

فانت ترى ، من بعد هذا ، التفاوتَ العظيم بين القصيدتين ، وترى ان الموضوع وهو واحـد لم يعين قيمة كل منهما ، بل هي اشياء اخرى . ولكنك لا تقبـل بان الموضوع غير ذي قيمة وانت تشعر بوجـوده في الفكرة والصوت والصورة والاحساس ، وعلى هذا فان عملية التجزئة التي قمنا بهـا غير صحيحة ، وما هي الا من قبيل عملية التشريح التي يقوم بها استاذ الجراحة لافهام تلاميذه ، هي للافهام لا غير .

لا بد لنا ان نأخذ القصيدة تامة ، فنحكم عليها كوحدة غير متجزئة . فليست القصيدة الموضوع ، ولا الصوت ، ولا الصور ، ولا الفكرة ، ولا الحس ، بل هي كل ذلك ، متحداً ببعضه اتحاداً لا ينفصم ، كاتحــاد الدم بالحياة ، وهي فوق ذلك شيء مستقل بذاته ، هي قصيدة .

(لطفي حيدر ، في كتابه :
« محاولات في فهم الادب »)

٤ – « ذاك عيش لو دام لي ! »

(نظر في قطعة وكشف عن صاحبها المجهول)

أدرِ الكأس، حان ان تسقينا ! وانقر الدف انه يلهينـــا
ودع الوصف للطلول ، اذا ما دارت الكأس يسرة ويمينـا
من سلاف كأنها كل شيء يتمنى مخيّر ان يكونا
درس الدهر مـا تجسم منها ، وتبقّـى لبابها المكنونا
فاذا ما اجتليتهـا ، فهباء تمنع الكف ما تبيح العيونا
ثم ُشجّت فاستضحكت عن لآل لو تجمعن في يد لاقتنينـ
ذاك عيش لو دام لي ، غير اني عفته مكرهاً وخفت الامينا !

وواضح انها قصيدة غزل في الخمر ، لكنها كما تواجهها يتيمة ، نعني ان شاعرهـــا مفقود . على ان اسم الشاعر العربي الذي يتبادر الى الذهن ، حين يعرض ذكر الخمر ، هو ابو نواس الحسن بن هاني . ومع ذلك لا نستطيـــع ان نجزم على التو ان هذه الابيات لابي نواس ، فان كثرة من شعراء العرب في الجاهلية ، وعصر بني امية وبني العباس ، وفي مصر والاندلس ، قد تغزلوا بالخمر .

لكن أليس في هذه الابيات دليـل معيّن يساعدنا على الاهتداء الى صاحبها بصورة أدق وأبيَن ؟

اجل ! هناك معنى البيت الثاني منها :

ودع الوصف للطلول اذا ما دارت الكأس يسرة ويمينـا

فنحن نعرف ان اختلافاً في الرأي برز في العصر العباسي

الاول حول القديم والجديد في الشعر . فزعم نفرٌ من علماء النقد ان الشعر الجاهلي افضل الشعر ، وان طريقته افضل الطرق ، فليس للشعراء الجدد إلا ان يضربوا على غرار الجاهليين . فزعم نفرٌ من الشعراء الجدد ان ذلك مرفوض عقلاً وذوقاً . فالجاهليون قد نظموا في بيئة غير بيئتهم وبدوافع غير دوافعهم ، ومن المستنكر ، وهم في العصر العباسي الاول بجميع حضارته الزاخرة ، ان يستوحوا الصحراء وحياتها البدوية الجافة . وقام على رأس اولئك الشعراء الجدد شاعرٌ جعل ديدنه ان يسخر بطريقة الشعر القديمة ، واظهرُ خصائصها وصف الطلول الدارسة ومناجاتها . ذلك هو ابو نواس . وما القول الذي ورد في البيت الثاني : « ودع الوصف للطلول » ، إلا انملة تومىء لنا اليه .

ونقرأ البيت الاخير فاذا الشاعر يورد اسم الامين ، وهو الخليفة العباسي المعروف ، ويذكر انه يخافه ، وان خوفه اياه حمله على العزوف عن الشراب وصرفَه عن حياة المتعة . وابو نواس عاصر الامين ونادمه وصادقه . وقد اتفق للامين ان امر شاعرنا بالامتناع عن الخمر لافراطه فيها وتعريضه اياه للفضيحة . قال ابو نواس مرة في الخمر :

أأكرهها؟ والله لم يكره اسمها   وهذا امير المؤمنين صديقها !

فزعم جهاراً ان الخليفة – يعني الامين – صديق الشراب . وزعمٌ كهذا ، مع تحريم الدين الاسلامي للسكر ، ومع كثرة

اعداء الامين[١] ، حري ان يستغله الدعاة السياسيون بين الرعية لمآربهم . فحجز الخليفة بين شاعرنا والخمر . فقاسى من جراء ذلك نكد العيش . ولبث فترة يتحسر على « شقيقة روحه[٢] » التي حيل بينه وبينها . ولا شك ان الابيات التي ننظر فيها الآن قد نظمها في فترة التحسر تلك ، ونظم غيرها ايضاً ، فقال :

ايها الرائحان باللوم لوما   لا اذوق المدام الا شميا
نالني بالملام فيها إمام   لا ارى لي خلافه مستقيما
فاصرفاها الى سواي فاني   لست إلا على الحديث نديما
كِبْرُ حظي منها اذا هي دارت   ان اراها وان اشم النسيما

واذاً ، فهذه القصيدة المجهول صاحبها هي لابي نواس . واذا التفتنا الى الفاظها السلسة واسلوبها ومعانيها وصورها وجدناها به حرية ، فهو ابرع شعراء العرب على الاطلاق في التغزل بالخمر . وهذه المعاني والصور : كرور الدهر على الخمر حتى لا يُبقي الا لبابها ، وترقيقه لها حتى تصبح هباء تدركها العيون ولا تلمسها الاكف ، واستضحاكها لدى شجها عن لآلٍ تُقتنى لو امكن تجميعها في الايدي — كل هذه المعاني ابو نواس شاعرها ورافع لوائها .

١ كان ابناء العنصر الفارسي يتشيعون للمأمون على اخيه الامين .

٢ وصف ابو نواس الخمر في بعض شعره بانها « شقيقة روحه » .

٥ – ابن المقفع والجاحظ في عالم الحيوان !

(مناقشة رأي ادبيّ)

قيل : « كلا ابن المقفع والجاحظ دخل بأدبه عالم الحيوان . الا انهما لم يتفقا في الاسلوب والغاية » . ناقش هذا الرأي .

عرفت العربية في عصور الزهو العباسي اديبين من اعظم ادبائها هما : عبد الله ابن المقفع وعمرو بن بحر الجاحظ . كان الاول كباكورة الموسم في بستانٍ جديد ، أعطى ثمراً شهياً ، لكن لم يقدّر له ، لمصرعه الباكر ، ان يكون موفور العطاء . وكان الآخر كالموسم نفسه في البستان بعدما بسق شجره ، واصبح يعطي اوفر العطاء ثمراً شهياً من كل لون .

ويتفق لهذين الاديبين ان يدور كل منهما بانفَس ادبه ، او بشطر نفيس من ادبه ، على عالم الحيوان . فاخرج ابن المقفع كتاب « كليلة ودمنة » في جزء واحد ، ناقلاً ، متصرفاً في احيان تصرف الواضع ، مالئاً ابواب الكتاب بالحكاية عن البهائم والطيور . وألّف الجاحظ كتاب « الحيوان » في سبعة اجزاء ، حاشداً له المادة مما قرأ في الموضوع من أدب اصيل او دخيل ، او مما سمع من العلماء والعامة ، او مما اتيح له ان يختبر ويعاين بنفسه .

ومن ثم تساءل الباحثون كيف استغلّ هذان الاديبان عالم الحيوان ؟ لأيّ غاية صرفا ادبهما شطر عالم الثعالب والاسود

والثيران والفيران والحمير والبغال والجمال والكلاب والفيلة والحيّات والديكة والحمام والغربان وما الى ذلك ؟ أفكانت الغاية التي قصدا اليها واحدة ، أم انها اختلفت ؟ وهل انتهجا الاسلوب نفسه في الكتابة عن هذه البهائم والطيور ، وفي تمثيلها وتصويرها للقراء ؟

ان الناظر في كتاب « كليلة ودمنة » لا يفتقر الى قوة تحصيل وطول تأمل حتى يدرك ان هذا الحيوان الذي يدور ذكره على قلم ابن المقفع ليس حيواناً على المعنى الحقيقي ، وانما هو بشر ينطق ويحاور ، يعقل ويشعر ، يفرح ويألم ، يحب ويكره ، يطمع ويقنع ، يصدق ويكذب ، ينجح ويخفق ، تحرّكه المثُل الرفيعة او المصالح الخسيسة ، وهو يميز الخير من الشر ، والنفع من الضر ، وينزع الى التفلسف في الامور .

ولا ادلّ على ذلك من اي باب نتناوله من ابواب هذا الكتاب القيّم . وليكن هو باب الاسد والثور مع تتمته : باب الفحص عن امر دمنة ، لان باب الاسد والثور اشهر ابواب الكتاب ، واهمها ، وباسم « بَطَلَيه » الثعلبين : كليلة ودمنة ، سُمّي الكتاب كله .

نجد في باب الاسد والثور ، وتتمته : باب الفحص عن امر دمنة ، جماعةً من الحيوان تعيش في اجمة ويتولى شؤونها اسد قوي متفرد بالسلطة . فنعلم على الفور ان هذه الجماعة

في الاجمة تمثل رعية ومملكة ، وان الاسد هو الملك المطلق الارادة ... ويتفق ان يعلو خُوار ثورٍ كان قد وحل في مرج قريب من الاجمة ، فتُرك هناك يرعى حتى عظم سمنه. وسمع الاسد خوار الثور فشُغل فكره ووقعت في قلبه الرهبة . ويلحظُ ذلك في الاسد ثعلبٌ يقال له دمنة ، فيرى الفرصة سانحة لان يؤدي للملك خدمة ينال بها الرضى والحظوة عنده . وهكذا لا نلبث ان نفهم ان الثعلب دمنة رمز لشخصية طمّاحة يكثر مثلها في بلاطات الملوك وبطانات الحكام . ويكون لدمنة هذا اخٌ ثعلب يسمي كليلة ، يؤثر القناعة ويرى فيها العافية والسلامة وراحة الضمير ، فينهى اخاه عن ان يدخل هذه المداخل في شؤون الملوك . ولكن دمنة يأبى ، ويتطوع لان يكشف للاسد امر هذا الصوت الذي كدره واقلقه .

ويُظهر دمنة من الذكاء والدهاء ما يمكنه من ان يستدرج الثور شتربة (او شنزبة) الى الاسد . فيطمئن الاسد ويهدأ روعه . ثم تتوثق المودة بينه وبين الثور ، فيتخذه وزيراً له لاعجابه بعقله وخلقه . ولكن دمنة كان يمني نفسه بان يكافئه الملك فيختاره هو للوزارة ، ويمنحه من النفوذ ما يرضي به طموحه وشهوته الى الجاه والمنصب . ولذلك يشتد حسد دمنة لشتربة ، ويحقد عليه وعلى الاسد حقداً عنيفاً ، ويمشي بالفساد بينهما . ويستعين دمنة بما اوتي من ذكاء ودهاء وحيلة

وفقد ضمير . ويعظه اخوه كليلة فلا يتعظ ، وانما ينم الى الاسد ان شتربة قد صرح في رهط من الجند ان الملك ضعيف ، وان له واياه شأناً من الشؤون . ثم يــنم الى شتربة ان الاسد قد صرح بان ِسمنَ الثور اعجبه ، فهو آكله ومطعمٌ اصحابه من لحمـه . وهكذا يثير غيرة الاسد وخوفه على ملكه من الضياع ، ويثير جزع الثور وهلعه على حيـاته ، فينتهي بهما الامر الى ان يقتتلا قتالاً يصرع فيه الاسد الثورَ ، ثم يندم ويحزن لفقده صديقـه ، ولخشيته ان يكون عجل في عقوبته وقتله .

وُتحدّثُ ام الاسد ابنها حديثـاً يؤكد له ان دمنة ، بخداعه ومكره ، هو الذي اوقع هذه المأساة وحمل الملك على ارتكاب هذا الظـــلم القبيح . فيأمر الاسد باعتقال دمنة وادخاله السجن ، فيموت اخوه كليلة غماً وكآبة . اما دمنة فيساق الى محاكمة علنية بين يدي قـاض نزيه ، ويفسح له في مجال الدفاع عن نفسه ملء حريته . ويبدي دمنة الواناً من البراعة وقوة الحجة ، ويحاول سراً ان يتوسل بالمال لتبرئة نفسه . غير انه يُواجَهُ آخر الامر بشهادة شاهدين عَدْلين ، سمعاه يحاور اخاه كليلة ، وسمعا منه اقراره على نفسه بانه هو الذي افسد بين الاسد والثور ، وهيأ لوقوع الجريمة ، فيُحكم عليه بالقتل لانه قد سعى في قتل نفسٍ بريئة .

ونحن في غنىً عن القول ان هذا كله بعيد عن ان

يحدث في عالم الحيوان . وانما يحدث في عالم الانسان . وليس شيء من هذا الحيوان الا وهو رمز في نفسيته وسلوكه لبشر يعرض مثلهم في واقع الحياة البشرية ، بل ان في ذلك كله كثيراً مما يخالف طبيعة الحيوان مخالفة صارخة . فليس في طبيعة الاسد ان يألف الثور ، ولا في طبيعة الثور ان يطمئن الى الاسد . فما رأى اسد ثوراً إلا وثب لافتراسه . واذا افترسه فليس له ضمير يحمله على الندم ، ولا عقل ينطقه بمثل هذا الكلام الذي جاء على لسان الاسد في كتاب « كليلة ودمنة » :

« لقد كان الثور ذا عقل وخلق . ولا ادري لعله كان بريئاً مبغيّا عليه . وقد فُجعت نفسي بفجيعة ما اصبت منها عوضاً . »

صحيح ان كتاب « كليلة ودمنة » يراعي جانباً من طبائع الحيوان في كثير من الاعمال التي يسندها الى هذا الحيوان . فالثعلب حقاً محتال ، على نحو ما يصوره كتاب « كليلة ودمنة » ، والاسد في الحقيقة يوافق وصفهُ ما وصفه به هذا الكتاب على لسان دمنة مخاطباً شتربة :

« ان رأيت الاسد ، حين ينظر اليك ، منتصباً مقعياً رافعاً صدره ، مسدداً نحوك نظره ، صارّاً اذنيه ، فاغراً فاه ، يضرب بذنبه الارض ، فاعلم انه يريد قتلك . »

إلا ان هذا كله لا يجعل من كتاب « كليلة ودمنة »

سفر بحث علمي في الحيوان . بل يبقى كتاب تصوير لعالم الانسان من خلال عالم الحيوان . يبقى كتاب امثال خرافيّة، لم يُرَدْ بها الحكاية لمحض الحكاية ، وانما أُريد المغزى ، او الحكمة والعظة وراء الحكاية ؛ حكمة وعظة غرضها التوجيه الى الفضائل وترك الرذائل ، وسواء أكان ذلك في اخلاق الحاكم وسياسته للرعيّة ، أم في اخلاق الرعيّة واصول تعايشها فيما بينها ، وقواعد تعاملها وتفاهمها وتضامنها على وجه تجتلب به المنفعة وتتقي المضرة . وما اكثر المواضع التي يصرح فيها كتاب « كليلة ودمنة » بهذا القصد الاساسي من وضعه ، ولكننا نكتفي ، هنا ، بان ننقل ما جاء في فاتحة « باب الحمامة المطوقة » :

« لا يُعدَل بصالح الاخوان شيء ... لان الاخوان هم الاعوان على الخير كلّه ، والمؤاسون عند الشدائد . ومن امثال ذلك مثل الغراب والحمامة المطوّقة والجرذ والسلحفاة والظبي . »

وفي بعض نسخ الكتاب يعود المؤلف في خاتمة الباب ، فيزيدنا صراحة بالمغزى الخُلقي الذي رمى اليه ، فيقول :

« فاذا كان هذا الخلْقُ ، مع صغره وضعفه ، قد قدر على التخلص من مرابط الهلكة مرة بعد اخرى بمودته وخلوصها وثبات قلبه عليها واستمتاع بعضه ببعض ، فالانسان الذي أعطي العقل والفهم ، وأُلهم الخير والشر ، ومُنح التمييز والمعرفة ، أولى بالتواصل والتعاضد ! »

... اما كتاب الجاحظ في الحيوان ، فان الناظر فيه سرعان ما يدرك ان هذه البهائم والسباع والطيور التي يتحراها ابو عثمان ، ويدور في عالمها ، انما هي حيوان على المعنى الحقيقي الذي خلا من كل مجاز . حسبنا ان نأخذ مثلاً قوله في الاسد :

« ربما حبس البعيرَ بيمينه ، وطعن بمخلب يساره في لبته (اي : لبة البعير) ، وقد القاه على مؤخره فيلتقي دمه شاحياً (اي: فاتحاً) فاه وكأنه ينصبّ من فوّارة . حتى اذا شربه ... صار الى شق بطنه . وله (اي : الاسد) العض بانيابٍ حداد وفك شديد ... وله مع البرثن والشك باظفاره ، دق الاعناق وحطم الاصلاب ... ولو لم يكن له سلاح الا زئيره وتوقد عينيه وما في صدور الناس له لكفاه ! »

فهل بنا حاجة الى تبيان ان هذا الاسد الذي يصوّره الجاحظ انما هو الاسد المشاهد في واقع الطبيعة ، يشرب الدم ، ويأكل اللحم ، ويعض ، ويحطم الاصلاب ، ويزأر ، وتتوقد عيناه ! والجاحظ لا يُبدي بهذا الوصف انه قد رمى الى غاية سوى ان يُعرّفنا بهذا الوحش . واسد الجاحظ لا يثور ضميره ، بعد ان يشرب الدم ويأكل اللحم ، كما ثار ضمير الاسد في كتاب « كليلة ودمنة » بعدما فتك بالثور .

وهكذا يكون كتاب الجاحظ في الحيوان داخلاً في باب هذه المباحث العلمية التي تدور على المخلوقات الحية في الطبيعة ، تصنفها وتفصل انواعها وتصوّر خصائصها وعاداتها وغذاءها

واعضاءها ومنافعها ومضارها وما الى ذلك واسلوب الجاحظ حين يكتب في هذه المخلوقات هو اسلوب الباحث العلمي الذي يعنيه جمع المعلومات من مصادرها ، إمـــا بطريق المعاينة والاختبار ، او بطريق السماع والنقل عن العلماء وعن الكتب ، على ان يحقق فيما يسمع وينقل ، فيصدّق حين تتوافر لديه شروط التصديق ، او يشك ، او ينفي . حتى اذا اجتمعت له هذه المعلومات اداها باللغة الدقيقة التي لا تزيد فيها ولا تنقص منها ، واستعمل في ذلك الالفاظ الوضعية العلمية .

وما نقصد بهذا ان الجاحظ قد وفى دائماً في كتابه «الحيوان» بجميع مقومات هذا الاسلوب : اسلوب البحث العلمي . فالجاحظ قد استطرد كثيراً ، فلم يركز كلامه على الموضوع ذلك التركيز الضروري في المباحث العلمية ، فضمّن كتابه الحيوان ما لا صلة له بعلم الحيوان . والجاحظ قد اكثر في كتابه من رواية النوادر والملح ، ولم يكن له همّ في هذا كله الا ان ينشط القاريء بتلوين الكتاب ، وان يرضي نزعة في مزاجه الى خلط الجد بالهزل . وفي احيان قصّر عن ان يحقق التحقيق الكافي في بعض ما نقل او سمع .

الا ان هذا كله لا يغير من واقع الامر ان عالم الحيوان الذي يدور فيه الجاحظ غير عالم الحيوان الذي يدور فيه ابن المقفع ، وان اسلوبي الكاتبين يختلفان ، ومردّ هذا الاختلاف انما هو الى الغاية التي توخاها كل منهما حين اخرج كتابه للناس .

فابن المقفع قد رمى الى هدف الارشاد الاخـــلاقي والنقد السياسي والاجتماعي ، ومن ثم اتيح لهذا الكتاب ان يستجيب لاغراض تجاوزت عصره الى العصور كلها . اما الجاحظ فلم تكن الغاية المباشرة التي سعى اليها الا ان يعرّف بهذا الحيوان الحقيقي الذي يشاهد في واقع الطبيعة، يمشي، او يطير،او يعوم، او ينساح ، ويحبل ويلد ، او يبيض ويحضن بيضه ، ويقتصر على اكل الحب والعشب ، او يقتصر على اكل اللحم ، او هو يأكل هذه كلها . ولقد كان حتماً على الجاحظ ان لا يستطيع تعريفنا بهذا الحيوان معرفة تفوق حظه ، او حدود عصره ، من المعرفة . ولذلك كان اكثر مادة كتابه صالحاً لقراء زمانه .

قلنا : الغاية المباشرة التي سعى اليهـــا الجاحظ . ولم نصف المباشرة ، هذه ، جزافاً . ذلك ان للجاحظ غاية اخرى تخطت هذه الغاية التي غلبت عليها الصبغة العلمية . تلك هي الغاية الدينية الفلسفية وراء الغاية العلمية . فما ينبغي لنا ان ننسى ان الجاحظ كان معتزلياً ، وكان قلمه هو أداة النشر لآراء المعتزلة وتعميمها في الناس . وكان المعتزلة ، هؤلاء ، من علماء الكلام الذين يتوخون الدفاع عن العقائد الايمانية بالبراهين العقلية ، يريدون بالعقل ان يستدلوا على وجود الله ، فيتحرون آثار الصانع المبدع في هذه المخلوقات التي فطرها وركّب في اجسامها وغرائزها ما تستطيع به ان تحسن تدبير امرها ، شاهدةً بذلك على ان لها خالقاً قادراً حكيماً ، وداعيةً الانسان الى ان يعتبر ويتأمل ،

ويدرك الخالق القادر الحكيم ، لان الانسان قد امتاز من مخلوقات الله جميعها بانه « دليل مستدل » ، اي عاقلٌ يحسن ان يستنتج ، بينما الكون كله ، جماده وحيوانه ، ليس سوى دليل يهتدي به الانسان ذو البصر والمعرفة الى اسرار الحكمة ومظاهرها في الخلق . والجاحظ ، في اثناء بحثه الحيوان ، وما يتخلل بحثه من فنون النوادر وعجائب الاستطراد ، لا ينفك ينوه بهذا الاساس الديني ، الفلسفي ، الذي هو غايته البعيدة من وضع الكتاب ، والذي هو السلك الممتدّ ، خفياً وبارزاً ، يربط بين اجزاء كتابه الضخم .

والجاحظ لا ينوه بذلك مرة بعد مرة إلا لانه يعتقد ان الانسان يكون اصلح حالاً ، فرداً ومجتمعاً ، اذا عرف الله هذه المعرفة بطريق العقل والتبصر والاستدلال. وهكذا يمكن القول ان الجاحظ لم يختلف عن ابن المقفع في الغاية المباشرة من دخول عالم الحيوان الا ليلاقيه في آخر المطاف عند رغبة واحدة يفيض بها الكتابان ، وهي الرغبة في ان يكون الانسان اوفر حظاً من الحكمة واسعد حالاً ، في نفسه ومجتمعه ، في معاشه ومعاده (اي : دنياه وآخرته).

على ان ابن المقفع عالج هذه الغاية من طريق السياسة وقواعد السلوك الخلقيّ ، بينما عالجها الجاحظ من طريق تفكيرٍ دينيّ ملقّح بالفلسفة والعلم الطبيعي .

اذاً ، تلاقى الجاحظ وابن المقفع في الغاية البعيدة من دخول

عالم الحيوان ، لكنهما بقيا مختلفين في الاسلوب بقدر ما يكون من الخلاف بين قوالب البحث العلمي ، وقوالب المثل الخرافي الرمزي •

فهرست

القسم الاول : النقد الادبي

القسم الثاني : التاريخ الادبي

القسم الثالث : الدراسة الادبية وفنونها

تصحيحات

صفحة	سطر	خطأ	صواب
١٥	١	مدولولاتها	مدلولاتها
٥٥	١١	بهجةً	بهجةٍ
١٠٩	١١	كيفر	كيف فرّ
١٣٥	٣	والأدبي	: الأدبي